



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

ESCRITAS PARA SONS E CENAS: UMA ANÁLISE PROPOSITIVA

Leonardo Fiuza

Rio de Janeiro/RJ

2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

ESCRITAS PARA SONS E CENAS: UMA ANÁLISE PROPOSITIVA

Leonardo Fiuza

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Capeller

Rio de Janeiro/ RJ

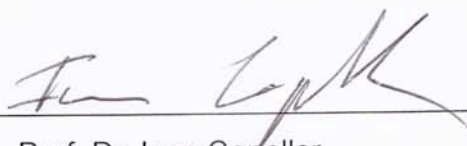
2016

ESCRITAS PARA SONS E CENAS: UMA ANÁLISE PROPOSITIVA

Leonardo Fiuza

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

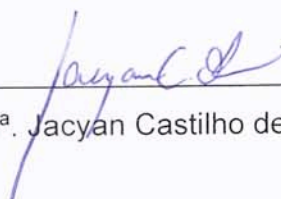
Aprovado por



Prof. Dr. Ivan Capeller



Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo



Prof. Drª. Jacyan Castilho de Oliveira

Aprovada em: 04/03/16

Grau: 10,0

Rio de Janeiro/RJ

2016

FIUZA, Leonardo.

Escritas para sons e cenas: Uma análise propositiva/Leonardo José Fiuza Lima Sandes – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2016.

Numero de folhas: 97 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2016.

Orientação: Ivan Capeller

1. Música Contemporânea. 2. Teatro. 3. Dramaturgia Sonora. I. CAPELLER, Ivan.
- II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Título

DEDICATÓRIA

Este trabalho dedico a Didi, Dedé, Mussum,
Zacarias e Charles Mingus.

AGRADECIMENTO

Agradeço às mestras e mestres: Ana Lima, Jileno Sandes, Ignez Perdigão, Ivan Capeller, Jorge Oscar, Jacyan Castilho, Fernando Fragozo, Fernando Gerheim, Maurício Carrilho e outros tantos.

E a tudo que agradecê-los significa.

FIUZA, Leonardo. **Escritas Para Sons e Cenas: Uma análise propositiva.** Orientador: Ivan Capeller. Rio de Janeiro, 2016. Monografia (Graduação Em Radialismo) – Escola de Comunicação, UFRJ. 97 f..

RESUMO

O presente estudo busca delinear pontos de relevância criativa no entrecruzamento das linguagens musical e cênica, evidenciando os processos de transcrição e transmissão dos sons por meio da escrita musical. Deste panorama teórico incorre a sugestão de peças improvisadas que atuem como catalisadoras para operações criativas, a serem realizadas por artistas de ambas, qualquer ou nenhuma dessas linguagens.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO.....	10
2.REFLEXÕES SOBRE A HISTÓRIA DOS SONS, MÚSICA E SUAS ESCRITAS	12
2.1 A Musicalidade de um universo sonoro	13
2.2 Ideias sobre a origem: música dionisiaca e música apolínea	14
2.3 Série Harmônica, som e ruído	15
2.4 Pitágoras e proporções, música das esferas e ritmo.....	16
2.5 Escala, pentatonismo e a rede semântica pré-tonal.....	19
2.6 Escala diatônica, Platão e música das alturas	21
2.7 Canto Gregoriano, notação e distanciamento das redes metafóricas.....	23
2.8 Polifonia litúrgica e notação mesurada.....	24
2.9 Construindo a base do sistema tonal.....	27
2.10 Estabilizações: sistema tonal e notação.....	29
2.11 Subjetivação na música: do clássico ao moderno.....	31
2.12 Emancipação da Dissonância: Schönberg, serialismo e uma escrita igualitária.....	34
2.13 Som-ruído, objeto sonoro, música de vanguarda e as notações do século XX.....	39
3. MÚSICA/CENA.....	45
3.1 Tempo e Rimo.....	47
3.2 Som.....	50
3.3 Palavra.....	55

3.4 Gesto.....	60
3.5 Meyerhold e música: Rigidez formal e partitura.....	63
4. PEQUENO MANUAL DE IMPULSÕES	69
4.1 Modelos de 1 a 6.....	71
4.2 Partituras de 1 a 5, partitura-objeto 6.....	77
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
6. REFERÊNCIAS.....	84
7. ANEXOS.....	86

1. Introdução

Antes de mais nada, este é um trabalho de curioso: o vasto campo de possibilidades analíticas do tema – as relações gerais entre música e cena – foi e continua sendo atraente e aterrador. Na música e na cena estão em jogo os elementos mais profundos e antigos do que pode ser humano. As formas como caminham ambas as linguagens – e suas incontáveis vozes internas – têm muito a dizer sobre os caminhos do pensamento, tanto através do tempo (histórico) quanto do espaço (geográfico). O teatro tradicional de Bali, a música dos Pigmeus africanos, são tão capazes de suscitar os mais diversos estados mentais, espirituais, sentimentais, orgânicos – escolha entre termos bastante subjetiva – quanto o são Shakespeare e João Gilberto; ou, ainda, quanto sentar-se atento aos sons de perto do mar, do topo de uma montanha ou da pista de um aeroporto movimentado. A escuta e o som são fenômenos encantadores. O que há nesse encantamento?

A escolha pela associação ao desenvolvimento das escritas, também parte da curiosidade. Campo até então por mim desconhecido, capaz também de nos deixar pistas significantes do caminho percorrido pelas músicas de diferentes épocas e culturas – ainda que no trabalho, por motivos de concisão, tenham sido abordadas somente as escritas desenvolvidas na Europa, sabe-se que muitos povos desenvolveram diferentes escritas musicais. Esta associação (som-escrita) funciona como fio condutor do trabalho, mesmo quando não esteja sob enfoque direto.

De posse de alguns pontos relevantes desta associação, partimos para a análise tanto da atuação da música em cena, como da *musicalidade* da cena. Sobre a relação entre música e cena, ouvi certa vez, de um amigo músico, que “os artistas cênicos buscam a musicalidade em sua arte como os músicos buscam no som indícios de teatralidade”, e, de fato, a co-dependência dessas linguagens é, por si, objeto de interesse maior. A densa trama de códigos – gestual, sonoro, verbal etc. – estabelecida em cena suscita não só a associação às encenações da Grécia Antiga como aos ritos dos povos tradicionais, associações – riquíssimas em conteúdo – que serão revisitadas em diversos pontos do trabalho.

Inspirada nos trabalhos de compositores de vanguarda do século XX e XXI, a terceira parte do desenvolvimento é, na realidade, uma proposta. O uso das inúmeras ideias levantadas pela pesquisa em uma atividade prática sempre aparentou ser uma boa maneira de encerrar o desenvolvimento. Cogitei a análise de obras cênicas das quais participei, mas esta ideia perdeu peso com o tempo. Surge então a ideia de modelos de improviso de cena e som, para músicos, atores, ambos ou nenhum desses, como tentativa de amalgamar em propostas simples aspectos do diálogo dessas linguagens: movimento x emissão sonora, disposição espacial x ritmo, música x palavra, luz x som... Propostas que podem ser aplicadas a exercícios, adaptadas à cenas, rasgadas, performadas como obras, percutidas, assopradas, ou tratadas à maneira que lhes ocorrer.

Sem mais por ora, encerro aqui esta digressão – como também o uso de linguagem menos formal, que será apenas retomado na terceira parte do desenvolvimento deste trabalho.

2. Reflexões sobre a história dos sons, música e suas escritas

Existem relativamente poucas pessoas capazes de compreender, em termos puramente musicais, o que a música tem a dizer. A crença que uma obra musical deve invocar imagens, desta ou daquela natureza, e que, se ausentes, a peça não foi compreendida ou de nada vale, é difundida amplamente, como só o que é falso e banal pode ser.¹

Da afirmação de Schönberg pode-se derivar que, antes de qualquer racionalização, esforço exploratório ou associação automática entre sentidos, a música se dá num tempo, estado e sentido próprios. A imagem e a não-imagem musicais, invocadas pelo compositor, referem-se à experiência musical mesma, que remete o ouvinte a um novo universo, do sentido puro, da não-palavra. Como se uma suspensão da realidade inteligível decorresse da experiência musical, abrindo espaço ao puramente sensível, e que, no momento exato em que se encerra um evento musical, fecha-se também esta abertura, retomando-se agora à recém-apreendida experiência tão somente pelos caminhos da memória e da razão, de onde pode ser retirada, ou não, a associação com a imagem;

Schönberg evoca Schopenhauer:

“O compositor revela a mais íntima essência do mundo e enuncia a mais profunda sabedoria em uma linguagem que sua razão não compreende, como um sonâmbulo discursa sobre coisas que não tem ideia quando está acordado.”²

Infortunadamente, por falta de recursos discursivos para tal, é uma tarefa incompatível a este trabalho, aludir à experiência musical se não utilizando da faculdade de abstração, de redução ao inteligível, onde a essência mesma da experiência musical se perde. Uma vez considerando que a atividade aqui praticada é aquela de identificação, ou ainda, mais apropriadamente, de escanção, de um determinado número de valores a seus correspondentes descritivos formais, desde já torna-se necessário destacar, do todo que tange à experiência musical, os pontos por onde se pretende, aqui, orientar o trabalho.

¹ SCHÖNBERG, Arnold. *Style and Idea*. Philosophical Library: New York. 1950, p.1. (em tradução livre)

² Apud. *ibidem*.

2.1 - A musicalidade de um universo sonoro

Não convém, ao menos por ora, realizar uma explanação detalhada sobre questões intrínsecas à linguagem e teoria musicais estabelecidas. Tais assuntos encontram-se muito bem delineados através do trabalho de diversos autores, músicos e teóricos. Porém, partindo-se de uma definição da música enquanto um todo sonoro organizado (por obra humana ou puro acaso) e apreendido, podem ser encontradas interessantes questões a serem aqui trabalhadas.

Em suas buscas por uma definição d'o que é música', R. Murray Schaffer, compositor canadense que desenvolveu um vasto trabalho sobre o papel dos sons na música e sociedade contemporâneas, o questiona a John Cage, outro importante compositor, americano, de obra altamente experimental, que responde da seguinte maneira:

*"Música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora da sala de concerto – veja Thoreau"*³. No original: "Music is sounds, sounds heard around us, whether we are in or out of the concert halls: cf. Thoreau."⁴.

A referência é a *Walden*, livro de Henry Thoreau, escrito a partir da experiência do autor, que viveu dois anos e meio isolado, em uma casa construída por ele às margens do lago que dá nome à obra. O universo auditivo do campo, da natureza à ferrovia distante, tem, sobre Thoreau, o efeito de uma experiência propriamente musical, descrita poeticamente pelo autor:

Às vezes, aos domingos, quando o vento estava favorável, ouvia os. sinos de Lincoln, Acton, Bedford ou Concord, uma suave e doce melodia, como se fosse natural, e de grande valor em meio àquele ermo. A uma distância suficiente sobre os bosques, o som adquire certo sussurro vibrante, como se os topos dos pinheiros no horizonte fossem as cordas de uma harpa sendo dedilhada. Todo som ouvido a maior distância possível, produz um só efeito, uma vibração da lira universal, [...].

Neste caso, chegava até mim uma melodia filtrada pelo ar e que havia conversado com todas as folhas e hastes do bosque, aquela porção de som que os elementos apreenderam, modularam e ecoaram de um vale ao outro. O eco é, até certo ponto, um som original, e daí a sua magia e encantamento. [...] a voz do bosque; as mesmas palavras e notas triviais cantadas por uma ninfa.

Ao anoitecer, o distante mugido de uma vaca no horizonte além dos bosques soava doce e melodioso, e a princípio eu me enganava pensando tratar-se das vozes de certos menestrelis cujas serenatas ouvira algumas vezes e que podiam estar vagando pela colina ou pelo vale; mas logo depois, sem ser desagradavelmente decepcionado, ouvia o som prolongar-se na música corriqueira e natural da vaca. Não pretendo ser satírico,

³ SHAFFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. 2.ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011, p. 108.

⁴ Id., *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001, p. 5.

antes exprimir apreço pelo canto desses jovens, ao declarar que percebia claramente sua afinidade com a música do animal, e que eles estavam, afinal de contas, em articulação com a natureza.⁵

Para descrever o ambiente sonoro (ou, ainda, na definição de Schaffer, *soundscape* - paisagem sonora) do campo, Thoreau refere-se a termos e conceitos provenientes da linguagem musical europeia, de ordem tonal – ideia que será explicada adiante –, que se desenvolveu através dos últimos séculos (melodia, modulações, serenatas, canto etc). Esta relação semântica traçada entre os sons do mundo e da música – que, no caso de Thoreau, associa-se à música europeia simplesmente por esta ser o alicerce da cultura musical ocidental à época – é a base do desenvolvimento da cultura musical dos mais diversos povos, que diferem entre si na mesma proporção em que diferem suas visões e interpretações da natureza, do universo e da vida humana. É através da relação semântica que cada povo cria entre os sons e o mundo que a todos cerca que se dá a síntese da exploração humana do universo sonoro.

2.2 - Ideias sobre a origem: música dionisíaca e música apolínea

Há dois mitos gregos que aludem à origem da música, cada um associado à criação de um instrumento específico. Segundo Schaffer (1997, p.21.), “Nas *Doze odes píticas*, Píndaro nos conta como a arte de tocar o *aulos* foi inventada por Palas-Atena quando, após a decapitação da Medusa, ela se comoveu com o choro das irmãs e criou um *nomos* em sua honra”. O *aulos*, instrumento de sopro bastante conhecido na Grécia antiga, era o instrumento da exaltação divina através do *nomos*, melodia ritual, presente de origem divina, somente podendo ser recebida por um grande artista. Dionisíaco por excelência, o *aulos* é o instrumento da tragédia e do drama. Simboliza o sacrifício, a música que irrompe das emoções humanas, irracional e subjetiva. Ainda segundo Schaffer, é a “música de palco operístico, do *bel canto*, e a sua voz aguda e penetrante pode também ser ouvida nas *Paixões* de Bach.”

⁵ THOREAU, Henry. *Walden*. Walden Pond: The Internet bookmobile, 2004, p.92

Outra origem é mencionada num hino homérico em louvor a Hermes. Nele, conta-se que a lira foi inventada por Hermes quando ele percebe que a carapaça de uma tartaruga poderia ser utilizada como uma caixa de ressonância, produzindo som: música que brota do conhecimento sobre a matéria e suas propriedades sonoras. Visão apolínea, música lógica, exata, serena, lembrança divina da harmonia das esferas. “É também a *anahāta* dos teóricos hindus. É a base da especulação Pitagórica e dos teóricos medievais (...), bem como da técnica de composição sobre doze notas de Schönberg” (SCHAFFER, 1997, p. 21).

Estes dois pontos, situados num mesmo eixo, complementares e opostos, dão conta, com o universo de possibilidades combinatórias disposto entre eles, da ampla jornada de exploração do fenômeno acústico realizada pelo homem, através tanto do tempo quanto do território, da história como da geografia.

2.3 - Série harmônica, som e ruído

Som é a sensação produzida no ouvido pelas vibrações de corpos elásticos. Uma vibração põe em movimento o ar na forma de ondas sonoras que se propagam em todas as direções simultaneamente. Estas atingem a membrana do tímpano fazendo-a vibrar. Transformadas em impulsos nervosos, as vibrações são transmitidas ao cérebro, que as identifica como tipos diferentes de sons.⁶

A explicação de Bohumil Med dá conta, de maneira resumida, de traduzir ao leigo uma nítida impressão do fenômeno acústico sob o olhar científico. Interessa aqui, sobretudo, um desdobramento específico deste fenômeno, que se dá quando uma corda (ou coluna de ar) vibra numa frequência fundamental, fazendo soar internamente outras frequências, múltiplas da primeira, progressivamente mais rápidas e menos audíveis, que compõem o corpo timbrístico de um som. Este fenômeno, a partir de sua intuição por determinadas culturas, foi capaz de engendrar nelas a possibilidade de criar música.

Os gregos estudaram essas propriedades do som através da comparação de comprimentos de cordas, usando para isso um instrumento de pesquisa: o monocórdio (em afinidade com a sua família preferencial de instrumentos, as liras, as harpas, as cítaras). (...) Os chineses estudaram essas mesmas propriedades através das cordas e do comprimento de bambus (em afinidade com suas flautas). Os balineses extraíram os

⁶ MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4.ed. Brasília: Musimed, 1996, p.11.

sons e suas proporções da matéria percutida e seus volumes (marimbas, gongos, sinos)⁷.

A intuição da série harmônica se deu, mais ou menos teorizada, portanto, dentro de diversas culturas através do globo. Essa descoberta possibilitou a realização de uma série de recortes ou divisões no universo sonoro, através dos quais as culturas puderam criar suas 'escalas'. Segundo Wisnik, para criar música, uma cultura precisa "selecionar alguns sons sobre outros":

Para fazer este recorte, que equivale à decomposição arbitrária do contínuo do arco-íris, e consiste na decomposição do contínuo das alturas melódicas numa infinidade de escalas musicais possíveis, as culturas estarão fundadas na intuição de um fenômeno acústico decisivo, que é a série harmônica subjacente a cada som.⁸

A *ordenação* só se dá como *sacrifício*: ao determinar quais são seus sons musicais, uma cultura consequentemente descarta todo o restante do universo sonoro que a cerca, relegando-o ao plano dos ruídos. Daqui pode-se extrair a característica altamente contextual do ruído: o que é ruído numa cultura pode ser som na outra; um intervalo de terça maior, durante o início da tradição polifônica considerado *dissonância*, torna-se consonância na música tonal. Num exemplo temporalmente mais próximo, o rock, música altamente representativa de uma geração, é barulho para a geração anterior.

2.4 - Pitágoras e proporções, música das esferas e ritmo

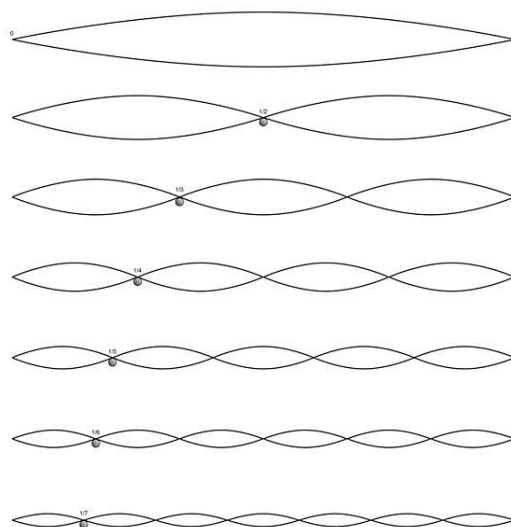
Na tradição ocidental, Pitágoras foi o primeiro a formular uma análise de proporções matemáticas da série harmônica. O intervalo de oitava, percebido por diversas culturas como a repetição mais aguda da frequência fundamental, primeiro da série, resulta da divisão da vibração da corda em $1/2$. A quinta justa, segundo intervalo da série, apresenta-se da divisão da corda em $2/3$. O terceiro intervalo, que consiste da terceira repetição (oitava) da nota fundamental, tem com o segundo intervalo da série a relação de $4/3$ e, do comprimento total da corda, é a divisão em $3/4$. A lógica segue-se, $4/5$, $5/6$ etc. originando novos intervalos a cada nova divisão da corda.

⁷ WISNIK, José Miguel. *O som e o Sentido*. 2a. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p.61

⁸ WISNIK, loc. cit.

A descoberta da proporção aritmética entre os sons é um ponto chave do pensamento ocidental.

A descoberta dessa ordem numérica inerente ao som teve largas consequências para a edificação da metafísica ocidental, pois a analogia entre a sensação do som e a sua numerologia implícita contribuiu fortemente para a formulação de um universo constituído de esferas, de escalas de correspondência de todas as ordens (...). Deriva daí também a ideia de uma música das esferas, ou seja, a ideia de que as relações entre os astros seriam correspondentes à escala musical, e de que o cosmo tocaria música inteligível, mesmo que fora da faixa de escuta.⁹



Uma ilustração das proporções da série harmônica.

Curiosamente, a ideia de uma proporção universal intimamente relacionada com uma proporção dos sons reverbera também no Oriente. Segundo Schafer (2001, p. 359):

No *Sanghiha-makarananda* (I, 4-6) aprendemos que há duas formas de som, *anāhata* (não-ataque) e *ahāta* (ataque), sendo o primeiro a vibração do éter, que não pode ser percebida pelos homens, mas é a base de toda manifestação. Ele forma padrões numéricos, que são a base de existência do mundo.

Pode-se, ainda, relativizar essa relação de proporções numéricas da série harmônica, que gera, a partir dos distintos fracionamentos inerentes à emissão sonora, diferentes alturas, a um fracionamento da emissão sonora enquanto pulso no tempo, em forma de ritmo. Levando em conta que a vibração sonora é

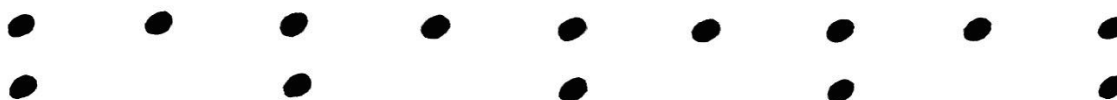
⁹ Ibid., p.62.

interpretada enquanto tom (altura), e de suas subdivisões proporcionais ($1/2$, $2/3$, $3/4$ etc.) nascem os sons *harmônicos*, e aplicando-se a mesma ideia de subdivisões à emissão de um determinado pulso no tempo, a seguinte relação pode ser traçada:

Fundamental (1/1):



Oitava (1/2):



Transportados para a pauta:

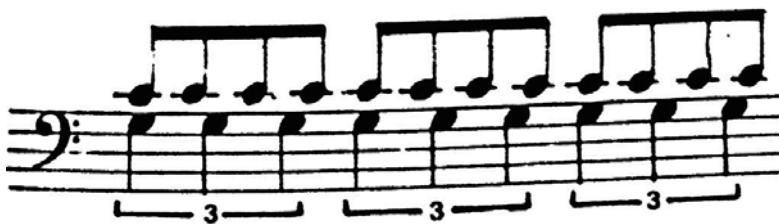


Tem-se então a matriz de todo ritmo binário, que está para as durações na mesma proporção em que a oitava está para as alturas.

A quinta (dó-sol) é uma relação de $3/2$, assim como o ritmo ternário, que desta relação origina-se:



As quartas (sol-dó), seguem a relação de 3/4:



Os intervalos que se seguem são numericamente mais complexos, mais difíceis para a percepção e para a afinação, e não serão expostos neste trabalho. Interessa, aqui, o surgimento de algo que Wisnik (1989, p. 63) enxerga como “um contraponto instantâneo entre Europa e África: as relações que a música europeia desenvolveu no campo das alturas, a música africana desenvolveu no campo das durações”. A percepção mesma de um fenômeno universal das proporções, mimetizado através da música, tem, sob o olhar idiossincrático de diversas culturas, uma gama também diversa de desdobramentos, interpretações e usos.

2.5 - Escala, pentatonismo e a rede semântica pré-tonal

Há, como já foi afirmado, no estabelecimento da cultura musical dos mais diversos povos, um processo de recorte: cria-se a ordenação dos sons musicais através da separação entre estes e o restante dos sons do mundo. Dentro do amplo caráter da série harmônica, esta separação se dá através do que convencionou-se chamar ‘escala’, que na definição de Bohumil Med, (1996, p. 86) “é o conjunto de notas disponíveis num sistema musical”.

Diferentes culturas criaram suas escalas sob diferentes parâmetros de divisão da série harmônica: as culturas árabes a dividiram em 24 alturas, sendo o intervalo de quarta o único fixo em relação à fundamental. Todos os outros graus de suas escalas são variáveis, possibilitando a construção de múltiplas combinações escalares. A tradição indiana também possui uma grande riqueza intervalar, capaz de combinar intervalos em até 72 escalas completas.

As escalas pentatônicas, ponto comum entre diversas civilizações tradicionais pré-capitalistas, surgem da divisão da oitava em 5 notas, e podem ser encontradas, com diferentes ‘sabores territoriais’, na China, Indonésia, África e América. Estes ditos ‘sabores’ decorrem do fato que as escalas não são divididas em intervalos idênticos – o que viria somente a ocorrer da criação do sistema temperado, no século XVIII –, mas em referenciais de altura.

Na sua elementaridade lacunar, a escala de cinco notas é uma escala homogênea e estável, em que cada som guarda sua ambivalência perfeita entre o movimento e o repouso, a mutação permanente e a imutabilidade. (...) Não é à toa que, em certas culturas tradicionais, resistir à mudança e à evolução social equivale a resistir às alterações da escala, para além da qual se intui um campo de problemas e contradições onde se desenharia o horizonte da crise permanente (e a ‘queda do reino’).¹⁰

Nas escalas pentatônicas predomina o caráter cíclico do eterno retorno, onde cada ponto do trajeto melódico tem uma carga de tanto de repouso e estabilidade quanto de movimento, sempre em relação com uma nota tônica definida, podendo esta ser tocada continuamente ou apenas sugerida pela trama melódica, que não tem a capacidade de conformar temas distintos e individualizados, como os que são encontrados na música europeia.

É na conformação rítmico-melódica que os ciclos se definem: frases em contínua auto-afirmação, onde as alturas se intercambiam sem, entretanto, criar entre seus movimentos qualquer tipo de efeito semântico que não o da explicação própria da escala ou modo, estes sim dotados de significado. É na interação polirrítmica desses movimentos que cria-se a trama da música dita modal.

Ouvimos esta trama na música indiana, nas percussões de Bali, nas músicas árabes, na polifonia dos pigmeus, nas percussões africanas, entre muitos outros exemplos. A superposição de múltiplos elementos vocais e instrumentais, afinados e percussivos, melódicos e rítmicos, numa trama ao mesmo tempo complexa e transparente, constitui um *trem de ondas* da mesma família da própria *série harmônica*, que as músicas ‘imitam’, digamos assim, com seus períodos flagrantemente desiguais mas igualados periodicamente em pontos de recorrência comum.¹¹

É importante destacar, para o contínuo das ideias deste trabalho, que esta forma musical – se é que é possível se referir à música modal desta maneira sem reduzir

¹⁰ WISNIK, 1989, p. 80.

¹¹ Ibid. p. 79.

sua imensa complexidade – só se dá em associação plena com as diversas *redes semânticas* que perpassam as diversas atividades das culturas onde se produz tal música. A música modal, música de ordem sacrificial, está profundamente associada ao rito (circuncisão, tatuagem, caça, cultivo etc.), é através dela que se manifesta a ordem do universo, do todo, transfigurada também em ordem social. A colheita, a entidade, o dia, a noite, o deus, a temperança, a inquietude, sejam quais forem os elementos organizadores de uma sociedade, estes estarão misturados à música numa densa *rede semântica*, conformada pelo ritual. Não há música modal sem este caráter ritual.

Pode-se dizer, ainda, que as sociedades tradicionais não admitem a música como puro som sem significação, não há entre elas uma poética da sonoridade em si. Mas pode-se dizer que, nelas, a música está sujeita, como sempre, à *flutuação* do significante, que oscila entre não dizer nada e dizer tudo, porque, sem portar significados, aponta para um sentido global (universo sonoro que, se não diz *tudo*, diz, de algum modo, um *tudo*).¹²

A música modal é, portanto, a metáfora do todo, que se integra à cultura, que se manifesta na repetição ritual das fórmulas e das atividades sociais básicas. É o instrumento de manutenção e afirmação da ordem, avesso às contradições que podem dissolvê-la.

2.6 – Escala diatônica, Platão e música das alturas

Já a escala heptatônica (diatônica), da qual os primeiros registros conhecidos provêm da Grécia antiga, segundo Wisnik (1989, p. 85.) “é a escala Ocidental por excelência. Ela constitui o sistema escalar grego, os modos gregorianos e atravessa como gama dominante todo o sistema tonal”.

Ao dividir a série harmônica em sete notas, a escala diatônica estabelece novas relações intervalares a serem administradas pelo ouvido humano, se em comparação com as escalas pentatônicas, que tem suas notas percebidas de maneira mais estável. Este modelo de escala, ao provocar um ‘superpovoamento’ do espaço da oitava, cria, por sua vez, um jogo de forças diverso daquele

¹² Ibid. p. 77.

correspondente às escalas de cinco notas, resultando num abandono gradual da ciclicidade pentatônica em detrimento de uma mobilidade semântica maior.

Fundada a partir da interpretação do modelo planetário segundo um caráter heptatônico, intui-se que esta escala operava, pelo parco conhecimento que se tem de seu uso na Grécia antiga, ainda de maneira modal, integrada a uma *rede semântica*, associada à ideia de uma harmonia universal. A música é investida, como em outras sociedades modais, de um imenso poder de organização social, metáfora da ordem universal.

A mais completa e sistemática visão do cosmo, e da harmonia das esferas, encontra-se no final de *A República*, de Platão (onde o discurso sobre o equilíbrio da cidade não deixa de convergir, em alegoria, para a harmonia celeste concebida como harmonia musical). Trata-se do mito de Er, o Armênio, a quem é dado voltar da morte e contar o que viu. Seu relato epifânico desemboca numa descrição da máquina do mundo (...): os oito círculos estelares (o zodíaco contendo os sete planetas) giram em rotação suave pendidos de um fuso, em várias velocidades (segundo os diferentes ritmos planetários). Sobre cada círculo gira uma Sereia emitindo um som diferente, “e de todas elas, que eram oito, resultava um acorde de uma única escala”, dando a ouvir (...) a gama de sons em seu estado idealmente sincrônico.¹³

Esta associação à perfeição ideal do universo, dada através da harmonia das esferas, impõe à música a busca por “uma permanência sem acidentes nem desvios (ou transformações), e supõe que a escala (ideal) seja praticada sob estrita observância, sem desvio da norma” (WISNIK, 1989, p. 101). Desta busca incorre uma nova problemática: qual seria, portanto, a música mais aproximada da harmonia das esferas, da perfeição universal, capaz de harmonizar a sociedade e contribuir para a manutenção da ordem; e qual seria a música dissolvente, desorganizadora, que deve ser a todo custo evitada.

A resposta encontra-se numa ruptura, atestada tanto n’*A república*, de Platão, quanto em *Política*, de Aristóteles, definitiva para o desenvolvimento posterior da música ocidental. Opõem-se, a partir de então, a *música das alturas*, considerada equilibrada e harmoniosa, versão sublimada do cosmo, oferecida pelos deuses ao êxtase, à razão e à linguagem, e a *música dos ritmos*, ruidosa e turbulenta, expressão das emoções baixas e carnavais, oferecida ao transe. O êxtase é o caráter

¹³ Ibid. p. 100.

apolíneo da música, estático, racional e elevado, o *transe*, dionisíaco, movimentado, corpóreo e carnal.

2.7 - Canto Gregoriano, notação e distanciamento das redes metafóricas

O desenvolvimento posterior da música ocidental dá-se enquanto aperfeiçoamento da *música das alturas*, até seu esgotamento máximo, que se percebe mais acentuadamente a partir da virada do século XIX para o século XX. O primeiro patamar documentado desta história é o desenvolvimento do cantochão gregoriano. Herdeiro neoplatônico da harmonia das esferas, sustenta, durante a Idade Média, a ideia de supremacia da *música das alturas*, de ordem divina, sobre a *música dos ritmos*, de ordem material.

Os modos gregorianos são tidos, por uma correlação raramente bem explicada, como similares ao movimento dos astros – sabe-se que vários critérios contraditórios e nunca definitivos foram experimentados no sentido de formular a correspondência dentre as esferas estelares e as notas musicais.¹⁴

A influência da *cantillation* hebraica e da recitação litúrgica bizantina no desenvolvimento melismático do canto gregoriano é notável. O cantochão se desenvolve no plano das alturas, que estão estritamente subordinadas à palavra, negando o rimo recorrente e as estruturas simétricas da música popular, e flutuando sobre a sílaba, que funciona enquanto unidade de referência, através de desenhos melódicos predeterminados, denominados *melismas*. O *cantus firmus* dá-se, neste primeiro momento, monofonicamente: o uníssono – todos os cantores cantam na mesma altura – é a norma.

É da necessidade de identificar os *melismas* que surgem, durante o século IX, as primeiras notações musicais evidentemente voltadas à prática e à transmissão musicais de que se tem notícia comprovada, denominadas *neumas* – exercem-se suposições sobre a cifragem da Grécia antiga e outras referências, como tábuas babilônicas, sem que se consiga sustentar que estas tinham atribuições fora do âmbito teórico. A preocupação com a falta de um sistema de escrita das alturas pode ser notado numa declaração do Bispo Isidoro de Sevilha (570-636): “Se os sons não

¹⁴ Ibid. p. 105.

são guardados pela memória dos cantores, eles se perdem, porque não podemos escrevê-los”¹⁵.

O surgimento do *neuma* (cf. Anexo A) é, então, sintomático dos termos através dos quais desenvolve-se o canto gregoriano, assim como o todo da música ocidental. Na forma de desenhos, simbolizando os movimentos melódicos do *melisma*, e posicionados sobre as sílabas, o *neuma* é a densificação melódica dos acentos (termo que remete à expressão latina *ad cantus* e denota, como na escrita moderna, as inflexões da voz), presentes na escrita grega e contando, ainda, com exemplos representativos nas escritas da Síria e Pérsia.

Cabe ressaltar que, à medida que os sons vão adquirindo um universo semântico e poético próprio, aludindo tão somente à perfeição universal expressa através das alturas, estes se distanciam simultaneamente da *rede metafórica* do universo modal. Ainda que os cantos gregorianos sustentem-se na *rede semântica* da liturgia cristã, esta sustentação se dá através do âmbito das palavras, e não do som. Este último vai, pouco a pouco, sendo revestido de um ‘significado insignificável’, e é da necessidade de transmitir estas novas relações que a notação musical se desenvolve.

2.8 - Polifonia litúrgica e notação mesurada

É a partir do século X que se percebe, simultaneamente, o interesse crescente pela precisão da escrita musical e o desenvolvimento da técnica polifônica, que vai tornando-se cada vez mais complexa à medida que a escrita desenvolve-se e proporciona melhores condições criativas aos compositores. Este movimento inicia-se timidamente no século X, e intensifica-se durante os séculos XIV e XV, resultando na conformação do sistema tonal, já na segunda metade do século XVII.

¹⁵ Apud. BOSSEUR, Jean-Yves *Do som ao Sinal*. Curitiba: Editora UFPR, 2014. p. 16.

Os saltos técnicos dados pela polifonia neste período trazem a marca de um traço decisivo em todo o desenvolvimento da música das alturas: a notação das vozes, a mensuração do tempo, ou, em uma palavra, o desenvolvimento da escrita.¹⁶

O pensamento polifônico da liturgia cristã, que durou do século IX ao XV, foi amplamente responsável pelo desenvolvimento da música tonal, assim como pelo desenvolvimento da escrita musical. Durante esta época, desenvolve-se uma ideia musical baseada na multiplicidade de vozes (alturas), onde várias linhas melódicas distintas são cantadas (a música litúrgica foi, ainda por muito tempo, exclusivamente vocal) simultaneamente.

A mais antiga forma que se tem notícia de polifonia na liturgia cristã, datando do século IX, é denominada *organum paralelo*, que consiste em multiplicar a linha melódica do cantochão através de duas ou mais vozes, privilegiando os intervalos de oitava, quinta e quarta. O *organum livre*, no século XI, diversifica os tipos de movimentos relacionais entre o cantochão (atuando como voz de base) e a *vox organalis*, que agora além de paralelos, passam a mostrar-se oblíquos, contrários e diretos. Ambas formas de *organum* fundam o sentido original da noção de *contraponto*: ponto contra ponto, nota contra nota, as vozes superiores contracantam a voz base do cantochão.

É também neste momento da história da música que as figuras dos *neumas* começam a se desmembrar, pouco a pouco, em pontos, isolados ou unidos por ligaduras. No século XII, desenvolvem-se paralelamente o *organum melismático* e a notação quadrada: no primeiro, cada nota do cantochão passa a ser contracantada não por apenas uma nota de mesma duração, mas por uma bordadura de desenhos vocálicos; na segunda, pontos quadrados dividem o *neuma* em uma profusão de signos gráficos.

Já no século XIV, à medida que os movimentos rítmicos do *cantus firmus* vão se diversificando, vai se delineando, em sua relação com a segunda voz, já mais acelerada, uma trama polifônica de maior densidade. Esta é a base para a criação do *moteto*, a mais importante forma de ‘alta’ música (em oposição com a música

¹⁶ WISNIK, op.cit. p. 122.

‘baixa’, popular, rítmica e festiva) dos séculos XIII ao XV. Nele, até três vozes se sobrepõem, tendo como voz base, ainda, o cantochão latino, sobreposto por duas outras, o *motetus* (cf. Anexo B) e o *triplum*.

Juntando sobre um texto latino outro em francês, mesclando ambiências sacras e profanas, o moteto detona o gosto polifônico e faz da técnica de composição, que já se constitui então numa requintada forma de artesanato escritural, um franco processo de mixagem de vozes, textos, línguas, ritmos e índices sociais.¹⁷

A composição como ‘artesanaria escritural’, destacada por Wisnik, é a base do desenvolvimento paralelo que se dá entre a linguagem musical e a forma de escrevê-la, numa relação que se intensifica e se renova progressivamente. O ritmo, excluído dos primeiros momentos da *música das alturas*, pouco a pouco retorna sob a forma de métrica, o que vem a complexificar a escrita.

Em resposta às necessidades do moteto, a notação quadrada se adaptou à concepção modal do ritmo, codificada no século XIII (...), para conhecer seu pleno desabrochar no século seguinte, com a *Ars nova*.

No século XI, os ‘simples’, *punctum* e *virga*, têm sensivelmente a mesma duração, ao passo que uma *clivis* – duas notas unidas por uma ligadura – ou um *podatus* valem duas ‘simples’. (...) No final do século XII, esta (a simples) não será mais considerada como indivisível; ela torna-se agora uma ‘longa’ e pode ser decomposta em ‘breve’; e foi assim que se traçou uma concepção proporcional de valores de duração.¹⁸

O aprofundamento das relações métricas, primeiramente delimitado pela concepção modal do ritmo – até então os modos serviam somente à organização das alturas –, dá-se através da escrita. Os valores divisão da *breve*, considerada enquanto unidade temporal básica, serão combinados segundo proporções predeterminadas (*modos rítmicos*), predominando sobre estas a divisão ternária. Pouco a pouco, tais valores vão tornando-se mais curtos, numa busca por uma unidade de tempo cada vez menor. (cf. Anexo C)

A passagem para a notação mesurada (com a adição de novos valores de duração tais como a semibreve por volta de 1250) constitui uma mutação decisiva no pensamento musical; os valores de ritmo se organizam de agora em diante conforme os modos (...). Jean de Garlande (*De musica mesurabili positivo*) definiu seis principais, baseados em diversas combinações de longas e breves. (...) Os valores de ritmo são de agora em diante divisíveis teoricamente em três partes (divisão perfeita) ou duas (imperfeita). No século XIII, a divisão ternária parece prevalecer largamente, porque o número três reflete a perfeição da Trindade e se

¹⁷ WISNIK, op.cit. p. 121

¹⁸ BOSSEUR, op.cit. p. 35

fundamenta na tríade: início, meio e fim. “A música começa no número 3”. Escreveu Jean de Muris, “este número elevado ao quadrado resulta em 9, e 9 contém os elementos de todos os outros números, já que é necessário voltar à unidade”.¹⁹

Incluiu-se também, na escrita musical do século XIII, as figuras de silêncio. Este último, até então, possuía valores pouco precisáveis, definidos, de maneira não suficientemente esclarecedora, pelas palavras entoadas.

De duração variável até o momento, o silêncio (*divisio modi*) torna-se também precisamente contável, da mesma forma que o som, porque, segundo Francon, “o tempo mede tanto um som como seu oposto, a ausência de som, o qual chamamos de silêncio”.²⁰

Estas figuras de silêncio dão-se então na forma de barras verticais de diversos tamanhos, barras de separação que ora denotam o silêncio, ora cumprem função semelhante à barra de compasso moderna, dividindo “as clausuras (frases musicais curtas tendo um sentido completo) umas das outras nas obras polifônicas”. Datam também desta época os primeiros registros da utilização das letras F (fá), C (Dó) e G (sol) estilizadas e colocadas no começo das pautas, para precisar o registro vocal, função que cumprem (após uma série de reestilizações) até os dias atuais.

2.9 - Construindo a base do sistema tonal

A polifonia litúrgica vista até aqui carrega dentro de si o embrião da música tonal, uma vez que as superposições de melodias progressivamente mais complexas vão construindo um pensamento musical voltado ao acerto ‘vertical’ das alturas, ou seja, os efeitos dos conjuntos de notas simultâneas, produtores de tensões e repousos que dão àqueles seu valor propriamente harmônico. Através da escrita, já mais desenvolvida, controla-se o avanço simultâneo das partes, ao mesmo tempo que a compatibilidade rítmica entre elas. O jogo de tensões provocado pela superposição de diferentes alturas por meio da polifonia, vai, ao longo dos séculos XV e XVI, se transformando em recurso discursivo, tendo como pólo histórico a região de Flandres, ao norte da França, onde surge a chamada *polifonia flamenga*.

¹⁹ Ibid. p. 35.

²⁰ BOUSSEUR, op.cit. p. 39.

Ao final dessa fase, num compositor como Josquin des Près (...), tais tendências estão consumadas. Os motetos trabalham sobre o texto único, sem tenor litúrgico. Tem-se um domínio da regularidade rítmica e da fluência das vozes, com uso mais sistemático das figuras melódicas como elemento construtivo (...).²¹

O caráter estético das notações vai tornando-se, também, mais refinado: o acúmulo, bastante comum, das funções de compositor e copista tem como desdobramento curiosas demonstrações de virtuosismo estilístico na escrita musical. Este é o caso do *Codex de Chantilly*, coletânea manuscrita de peças musicais da segunda metade do século XV, dos quais as mais conhecidas, compostas por Baude Cordier, apresentam-se na forma de círculos concêntricos e até de um coração. (cf. Anexo D)

Nesta época, a notação ultrapassou muito suas limitações naturais de escrava da música, e torna-se disciplina quase independente, um fim em si mesmo assim como um terreno fértil para o exercício intelectual. Encontramos não somente notas negras, brancas e vermelhas, mas também notas vermelhas vazadas, notas metade vermelhas metade brancas, e de muitas formas especiais bem como suas derivações.²²

Tantas foram as inovações que muitas vezes os sistemas davam-se de maneira indefinida ou confusa, mas foi somente sobre tais inovações que puderam ser dados os próximos passos da história da música ocidental. É também no século XVI que percebe-se um deslocamento da atividade musical da Igreja à corte. Tal deslocamento põe em voga a prática instrumental, o que incorre na popularização da tablatura, técnica de escrita voltada para a execução instrumental, associada a instrumentos específicos.

(...) utilizada até o século XVIII, mostra como tocar, ao invés de por o acento sobre o que deve ser tocado, como no caso da notação convencional. Por outro lado, esta aqui tem a vantagem de poder se aplicar a qualquer instrumento e, como consequência, apresentar uma visão global da música. Em alemão, utilizamos dois termos que resumem perfeitamente a situação: *Tonschrift* (notação do som) e *Griffschrift* (notação da digitação).²³

Após uma série de proibições realizadas pelo Concílio de Trento sobre os 'excessos' da música polifônica, surge a preocupação com a inteligibilidade das palavras, também associada a pretensão de fazer da música o vetor do sentido

²¹ WISNIK, op.cit. p.125.

²² BOSSEUR, op.cit. p.44.

²³ Ibid. p. 54.

emocional implícito nos textos. A polifonia foi, então, tornando-se um empecilho cada vez maior para tal objetivo, fato com o qual se deparam os compositores renascentistas e barrocos, na tentativa de criar um correspondente musical das tragédias gregas: “como representar a voz de um personagem através de uma música que só se concebe em múltiplas vozes defasadas”? Tal busca parece ter impulsionado a criação de um deslocamento para fora da polifonia, depois que esta cumpre seu percurso.

Na obra imponente do maneirista veneziano Giovanni Gabrieli (1557-1612), as peças vocais (às vezes até oito vozes) evidenciam um caráter mais homofônico que polifônico. A figura melódica dominante transferiu-se de vez para a voz aguda, enquanto o “baixo contínuo”, através de notas salteadas e repetidas, prepara o campo de um apoio harmônico “vertical”. (...) A admissão e resolução do trítono (cada vez mais utilizado no século XVI como nota de passagem), sua investidura estrutural, já se anuncia no horizonte.²⁴

2.10 - Estabilizações: sistema tonal e notação

É a partir da crescente exploração dos recursos discursivos da sobreposição de alturas, através da criação e resolução de tensões, que vai se desenhando a ideia de cadência, fundamental para o pensamento tonal. O modo de dó (denominado inicialmente Ut), em boa parte por conter o trítono em posição privilegiada quanto à facilidade de resolução, torna-se privilegiado em relação aos demais, que passam a ser interpretados como subordinados àquele.

Como sabemos, a escala diatônica, modelo da organização sonora da tradição ocidental, é composta de sete notas contendo cinco tons (dó-ré, ré-mi, fá-sol, sol-lá, lá-si) e dois semitons (mi-fá e si-dó) visíveis no teclado moderno pela falta das notas pretas. No antigo sistema modal usado pelo cantochão, a tônica, que funcionava como ‘cabeça’ e ponto de chegada, fazendo as demais notas gravitarem à sua volta, pode variar dentro da escala, deslocando com isso a posição relativa dos tons e semitons, o que dava a cada modo uma dinâmica, ou, se quisermos, uma semântica própria.²⁵

O trítono, intervalo resultante da soma de três tons, é como o ‘efeito colateral’ da divisão da oitava em sete notas (tal intervalo dificilmente se forma das escalas pentatônicas, enquanto na diatônica está sempre presente), sua antítese, e era até então visto, nos modos eclesiásticos, em lugares da escala onde exercia efeito mais sutil. No modo de dó, que contém o trítono entre as notas si e fá, aquele se resolve

²⁴ WISNIK, op.cit. p. 128.

²⁵ Ibid. p.135.

(dissolve-se a tensão) por semitom sobre dó e mi, tônica e terça maior, respectivamente, do acorde à escala correspondente, Dó maior. A resolução do trítono sobre a tônica do modo por deslizamento de semitom dá-se tão somente nos modos de fá e dó, considerados, por esta característica, mais ‘brilhantes’, em oposição aos demais modos, mais ‘austeros’. O caráter ‘sedutor’ das sensíveis é exaltado, ao tempo em que retrata uma importante mudança no pensamento:

(...) o brilhantismo dos modos de dó e fá reduz a inteireza das relações intervalares a dois pólos, acentuando “os luminosos movimentos ascendentes da dominante” e “deixando nas sombras o cortejo fiel e devoto das subdominantes”. A devoção e a fidelidade, a oração concebida como sereno louvor, seriam perturbadas por esta emergência excessiva.²⁶

O já comentado deslocamento da ‘alta’ música da igreja à corte parece ter grandes afinidades com o momento da consolidação do pensamento tonal, embora, ainda por muitos anos, à música sacra destinem-se, também, importantes obras de muitos compositores. A ‘procissão de alturas’ dos modos eclesiásticos dá lugar uma caminhada de movimentos mais vigorosos, em função do estabelecimento do acorde de *dominante*, aquele que contém dentro de si o trítono, e demanda sua solução sobre o acorde de tônica, como que anunciando-o. O acorde de dominante possibilita ainda mais uma face primordial da música tonal, a *modulação*. Uma vez que, por alterações na escala, podem-se construir, sobre qualquer grau, novas dominantes, estas exercem a função de ‘empurrar’ melodia e harmonia para debaixo da gerência de novas tônicas.

Tal pensamento musical apresenta-se consolidado magistralmente, e disso decorre sua importância histórica, na obra de Johann Sebastian Bach. Os prelúdios e fugas do *Cravo bem temperado*, por sua vez, delineiam a linguagem tonal que nasce, explorando-a exaustiva e detalhadamente. A obra, que contém 24 *prelúdios* e 24 *fugas*, divididos em dois livros, percorre todas as tonalidades possibilitadas pelo tonalismo, de dó a si cromaticamente, maiores e menores.

O prelúdio em Bach é geralmente uma linha acompanhada com um pulso regular e marcado, exibindo uma figura recorrente. A fuga é formada de linhas melódicas defasadas, sem ênfase no pulso. De um lado, melodia acompanhada encostando no

²⁶ WISNIK, op.cit. p.137.

pensamento rítmico. De outro, o reinado do contraponto encostando no mundo tonal e no pensamento melódico-harmônico.²⁷

Estabilizam-se também os sistemas de notação. A pauta com cinco linhas tende a se generalizar, a barra de compasso torna-se progressivamente mais presente, junto com as indicações de compasso, em forma de fração, onde o algarismo superior denota o número de batidas por compasso e o inferior, a unidade de tempo (cf. Anexo E). Estabelecido um sistema de notação de alturas e tempos dentro da precisão necessária à época, passa-se a exaltar, através dos efeitos e adornos, o caráter interpretativo das obras, reservando lugar central ao indivíduo enquanto intérprete.

Na época barroca e no começo do classicismo, um lugar central é estabelecido para o intérprete; uma grande parte da execução fica impregnada da relação viva dos mestres que incluem o “bom gosto” em matéria de interpretação. (...) assim a notação deve naturalmente ser completada pelos contatos que eles mantêm com os mestres, compositores ou instrumentistas, esta prática constitui um tipo de vestígio do modo de transmissão oral, pouco a pouco dissipado pela complexidade da notação.²⁸

2.11 - Subjetivação na música: do clássico ao moderno

Consolidados paralelamente os terrenos férteis do sistema tonal e da notação musical, a música que se ergue do século XVII ao XIX pode ser considerada, para todos os efeitos, como a exploração destes terrenos. A *sonata* emerge como forma dominante da ‘alta música’ que, com as empresas de concertos públicos – sendo uma das primeiras fundada por Johann Christian Bach, filho de J.S. Bach – vai se realocando, das cortes e igrejas, às salas de concerto da recém insurgida burguesia europeia.

Além disso, Johann Christian substituiu o cravo pelo piano, no concerto para solista e orquestra, gênero também desenvolvido pelo seu irmão Carl Philipp Emanuel. Conjugava-se assim o teatro de concerto com a figura do público silencioso e anônimo, por um lado, e pagante e ruidoso (no aplauso ou na reprovação) por outro, sobre o qual se projetava a figura enfaticamente individualizada do compositor e do solista (que durante algum tempo se confundiram).²⁹

²⁷ Ibid. p. 133.

²⁸ BOSSEUR, op.cit. p. 74.

²⁹ WISNIK, op.cit. p. 148.

O solista, virtuose e/ou compositor, torna-se a figura de referência do concerto teatralizado que se firma. Destacando-se sobre o fundo – constituído pela orquestra, que caminha em direção à semelhança com a estrutura das fábricas, fracionada em setores de especialidades coordenados por um chefe (o maestro), assim como pelo público, consumidor anônimo da obra-mercadoria –, é o solista o “príncipe da subjetividade”. Esta sensação de uma primazia da subjetividade é corroborada pela adoção da forma *sonata*, onde um tema (figura melódica) aventura-se pelos campos cromáticos possibilitados pela tonalidade, influenciando-se pelo processo, até retornar, modificado, à sua forma ‘original’.

A escrita musical, por sua vez, tendo superado (no que tange às necessidades da época, como já esclarecido) as dificuldades iniciais de realizar uma notação precisa e padronizada das alturas e durações, busca somar ao sistema constituído outras facetas do som musical. As indicações de *andamento*, *efeitos* e *dinâmica*, muito mais representativas da ordem do ‘*como tocar*’ (em oposição a ‘*o que tocar*’), passam a figurar nas partituras, dando ao solista uma base interpretativa, sobre a qual ele consolidará, em combinação com a virtuosidade e o ‘bom gosto’ adquirido pela devoção à música, as nuances da ‘personalidade musical’, numa soma ‘obra + gênio’.

O *andamento* expressa o ‘humor geral’ com que será tocada uma peça ou trecho, mais que o tempo mensurável e preciso. Este último, à época, ainda estava ganhando corpo, já que o metrônomo fora patenteado apenas em 1816. Para expressar esse ‘estado de espírito’ inerente à peça, utiliza-se das mais variadas expressões textuais relativas a uma variedade de humores, intenções, em mais uma aproximação notável com o teatro. *Allegro*, *moderato*, *maestoso*, (*molto*) *pesante*, e outras expressões, em geral provenientes do italiano, e suas múltiplas combinações chegaram até os dias de hoje como referências, mas o panorama da época indica outras, bem mais específicas e de nítida teatralidade:

É igualmente necessário contar com as palavras, ver as expressões poéticas, que representam por vezes uma maneira de aura metafórica em torno dos sinais propriamente ditos. (...) a atitude de Beethoven quando ele anuncia, para o terceiro

movimento do *opus 112* (...) segue com a nota “Beim 3/8, neue Kraft Fühlend” (em 3/8, ressentindo uma força nova”.³⁰

Quanto ao uso do metrônomo, assim como a ideia de precisão que este denota, ainda eram vistos com certo estranhamento, devido ao pouco tempo desde a popularização do recurso. Um nítido exemplo disso, está também em Beethoven (cf. Anexo F) que, evidentemente, se destaca até os dias atuais por exprimir brilhantemente o pensamento da época em sua arte: “movimento 100 do metrônomo Maelzel, mas para os primeiros compassos somente, porque o sentimento também implica o movimento, e isso não pode ser expresso claramente por algarismos do metrônomo”. Numa carta a seu editor, escreveu, ainda: “Quanto às indicações de metrônomo, para o inferno com todo mecanismo! Mas, paciência, eles virão” (apud. BOSSEUR, 2014, p. 80).

Os *efeitos* e a *dinâmica* operam mais minuciosamente, diretamente sobre uma nota ou um grupo de notas. Indicam, nota a nota, grupo a grupo, ‘micro-auras’ que ajudam a compor, pela genialidade erudita do solista, uma aura ‘total’ da obra. A forma de atacar cada nota, se ligada à anterior ou destacada num rompante, suas formas e nuances, ondulações e uma vasta gama de combinação de possibilidades, que por sua imensa variedade não têm aqui espaço para um profundo detalhamento, são traduzidos por um número, bem mais limitado, de sinais. Estes indicam vagamente um determinado ‘comportamento acústico’ a ser dado a cada nota pelo intérprete, que, resumidamente, num pensamento à época: somente bem instruído em sua arte poderá compreender e executar cada nuance.

Embora durante os séculos passados, inúmeras questões continuavam a ser colocadas no que concerne à compreensão dos sinais, diferentes conforme as escolas, os países ou os estilos, a partir do século XIX são, antes de tudo, os problemas de interpretação (fraseado, acentuação) que predominam.³¹

Um mesmo fá sustenido, tocado ao violino por um mesmo intérprete, pode, portanto, soar de diversas maneiras, que se relacionam, numa visão ‘holística’, com o todo da peça. O que se dá de modo a expressar a totalidade daquele ‘organismo’

³⁰ BOSSEUR, op.cit. p. 84.

³¹ BOSSEUR, op.cit. p. 79.

pela especificidade de sua menor unidade, à medida que o todo está composto por um universo de unidades mínimas.

A obra de Beethoven tem, para este período, relevância extrema, não apenas por desenvolver a forma clássica da *sonata*, mas por fazê-lo utilizando-se massivamente do código tonal, fragmentando e expondo-o. O centro tonal pode flutuar como se não existisse, ou buscasse a si próprio em meio a um emaranhado de fragmentos, frases, movimentos etc.

Beethoven não escrevia 'belas melodias' (...) Seus temas, em geral, não são feitos de vãos fantasiosos, mas de verdadeiros blocos extraídos em bruto do código tonal, "proposições tautológicas de paradigmas [...] do sistema [...]: escalas, fragmentos escalares, arpejos, movimentos cadenciais". Eles são, muitas vezes, os próprios avatares, fortemente dramatizados, da tonalidade, com o destino da qual o compositor se identifica, assim, heroicamente.³²

A tonalidade encontra então, em Beethoven, o 'gênio total', que vai expandi-la até os limites de sua ruptura. Em sua maturidade, o compositor, já surdo, compôs os mais brilhantes quartetos e sonatas, expondo sonoridades inusitadas e profundas. Desta maneira, Beethoven aponta, prevendo o desenvolvimento futuro da linguagem musical, na direção em que caminharão os próximos compositores até a dissolução completa da tonalidade através do dodecafonismo de Schönberg.

A 'obra de maturidade' de Beethoven, como a de Goethe, diz Adorno num ensaio clássico (...), oscila entre a máscara de convenção que ela parece aceitar como à morte, e as feridas pelas quais se insurge contra esta, e que se inscrevem na sua textura estranha cheia de cortes, desníveis, falésias, falhas abertas.³³

2.12 - Emancipação da Dissonância: Schönberg, serialismo e uma escrita igualitária

A música do século XX pode ser analisada por muitas vertentes. Em Debussy, os estados de suspensão não resolutiva através dos quais sua música responde à crise do tonalismo; Bartók e a ênfase no uso radical dos modalismos 'pescados' da cultura popular; Satie, Varèse, Stravinski, poliritmia, som-ruído, colagem e paródia, além de

³² WISNIK, op.cit. p. 154.

³³ Ibid. p. 157

outros muitos procedimentos que surgem com intensidade no início do século e através dele.

Contudo, interessa aqui, como figura de análise, a forma mais radical de oposição à tonalidade, proposta por Arnold Schönberg: um sistema de doze sons de igual relevância, não mais baseado nas relações de tensão/repouso estabelecidas pelo tonalismo.

O sistema de doze sons criado por Schönberg em 1923, depois de um período atonal que derivava do aprofundamento das contradições do tonalismo, se apresenta como a decorrência implacável e, ao mesmo tempo, a antítese do sistema tonal. Ele rejeita cerradamente o *princípio* tonal, isto é, o movimento cadencial de tensão e repouso.³⁴

Já foi visto, aqui, que um intervalo entre dois sons que é considerado pelo ouvido humano, num período da história, como dissonância, pode muito bem, em outro momento, ser entendido como consonância. Neste momento histórico, o ouvido já está acostumado a uma grande quantidade de dissonâncias, perdendo o medo do sentido interruptivo destas. O ouvinte preparado não espera mais pela resolução de certas dissonâncias utilizadas por Wagner, Debussy, Moussorgsky, entre outros compositores da época. Isto leva a um uso cada vez mais livre da dissonância, em comparação a compositores clássicos. Este processo faz parte da evolução histórica da música europeia e encontra, no modelo dodecafônico (doze sons) de Schönberg seu ponto máximo de relativização, derivado do que o compositor intitula *emancipação da dissonância*.

Nos últimos cem anos, o conceito de harmonia modificou-se tremendamente através do desenvolvimento do cromatismo. A ideia de uma nota básica, a tônica, que domine a estruturação de acordes e determine sua progressão – o conceito de *tonalismo* – teve de se desenvolver, primeiramente, no conceito de *tonalismo extendido*. Logo, torna-se mais difícil definir se uma mesma tônica permanece como um centro ao qual a toda harmonia ou progressão deve se referir. Posteriormente, põe-se em dúvida se a exposição da tônica no início, no fim, ou em qualquer outro ponto realmente possui significado estruturante. A harmonia de Richard Wagner promoveu uma mudança na lógica e no poder estruturante da harmonia. Uma das consequências disto foi o então chamado uso *impressionista* da harmonia, especialmente praticado por Debussy. Suas harmonias, sem sentido estrutural, serviram-se frequentemente ao propósito colorístico de expressar humores e imagens. Estes, embora extramusicais, tornam-se, entretanto, elementos estruturais, incorporados às funções musicais, produzindo uma espécie de compreensibilidade emocional. Desta forma, o tonalismo já fora destituído de seu trono na prática, se não na teoria. Isolado, este aspecto talvez não causasse uma mudança radical na técnica composicional. Entretanto, tal mudança torna-se necessária quando

³⁴ Ibid. p. 173.

ocorre simultaneamente a um desenvolvimento que culmina no que chamo de *emancipação da dissonância*.³⁵

Uma vez que o conceito de forma, em música, principalmente, relaciona-se diretamente com a compreensibilidade, o que Schönberg busca realizar com seu modelo de doze tons é, justamente, oferecer maneiras de utilização da dissonância sem que se comprometa a compreensibilidade, num panorama onde os valores estruturais da composição por dissonâncias ainda não haviam sido de todo explorados e internalizados pelo ouvido humano.

Ao pensar o sistema de composição por séries, com o qual Schönberg buscava uma espécie de descentralização do campo sonoro, igualando a função estrutural atribuída a todas as notas da escala cromática, desembocaremos num problema crucial da música contemporânea, que é a *repetição*. Neste ponto, impõe-se uma contraposição entre os dois estilos extremos que marcam as duas metades do século: o dodecafonismo e o minimalismo.³⁶

O método de composição em doze tons de Schönberg baseia-se no desdobramento de uma série preconcebida de doze notas em três principais derivações: inversão (os intervalos ascendentes tornam-se descendentes e vice-versa); retrógrada (espelhamento simples da série inicial, a primeira nota torna-se a última da nova série, a segunda torna-se penúltima etc.); e inversão da retrógrada (espelhamento da inversão).

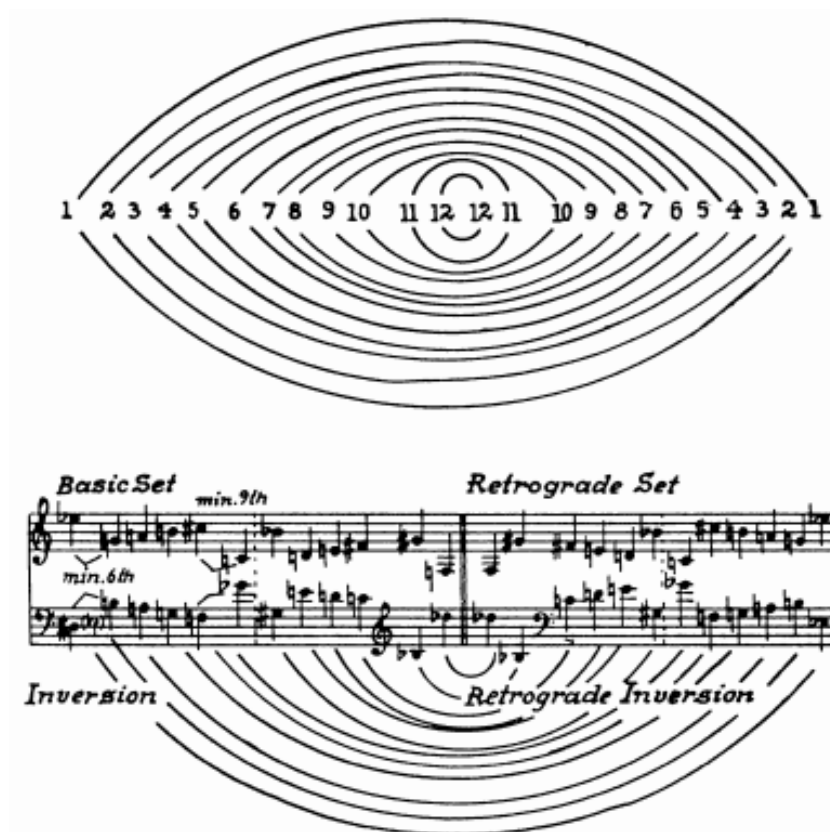
Tratando igualitariamente todos os intervalos, a série fornece uma matriz racional, que combinada pelo compositor com seus espelhamentos e transposições, incorrem numa representação da ordem do *espaço musical*.

A série se define como uma *estrutura puramente relacional de intervalos*, mais do que um conjunto definido de *notas*. Assim, ela pode se apresentar em qualquer altura, podendo ser *transportada* para os doze tons cromáticos. A transposição das quatro matrizes da série para os doze pontos de partida dados pela escala cromática resulta em 48 permutações possíveis.³⁷

³⁵ SCHÖNBERG, 1950, pp. 103, 104., em tradução livre.

³⁶ WISNIK, op.cit. pp.173, 174.

³⁷ Ibid. p. 179.



Schönberg, op.cit. pg. 115

O tratamento igualitário que Schönberg dá aos intervalos e notas o coloca em confronto direto com a notação tradicional, baseada na escala de dó maior, que trata os acidentes (sustenidos/bemóis) como mudanças ocasionais, indicados pelos símbolos # e \flat . No caso de outras tonalidades, a notação tradicional exprime os acidentes específicos através da armadura de clave, ou seja, no início de cada linha, junto à clave.

Tomando como exemplo a tonalidade de Si maior, onde ocorrem os seguintes acidentes:

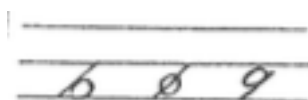


Estes serão colocados junto à clave, de maneira a simplificar o entendimento:

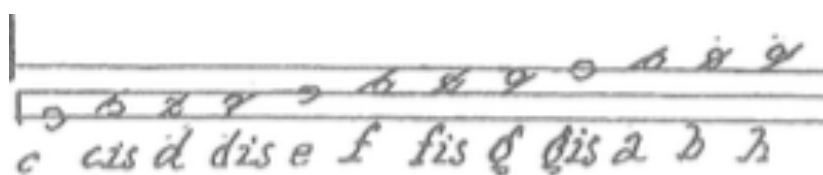


Ora, se no modelo dodecafônico todas as notas tem igual valor e podem ser igualmente utilizadas, a ideia de acidente (consequência direta da ideia de tonalidade) deixa de fazer sentido, obrigando, portanto, que cada nota carregue consigo sua respectiva indicação, o que pode complexificar bastante a leitura. A proposta de Schönberg, portanto, é de uma escrita onde cada uma das doze notas tenha uma posição específica na pauta.

Para isto, ele propõe uma pauta de três linhas, onde, dentro de cada espaço, três diferentes alturas podem ser escritas, amparadas por uma linha auxiliar, da seguinte maneira:



Desta forma, a notação de doze tons de Schönberg comporta uma oitava inteira em apenas três linhas, contra quatro linhas e um espaço na notação tradicional.



Cabe, por fim, ressaltar, que Schönberg não pensava sua notação dodecafônica como uma substituta à notação tradicional, mas como uma escrita *para* a música dodecafônica.

Posso assegurar que não penso que toda a música escrita e impressa já disponível deva ser transcrita e reimpressa. (...) Mas como qualquer criança pode escrever e ler a escrita corrente e a escrita latina, e como todos (que vivem na Áustria) de nacionalidade russa, búlgara, sérvia, turca, árabe, chinesa e japonesa, (...) podem escrever também em sua

própria escrita nacional, de maneira que a habilidade de dominar duas diferentes notações musicais terá igualmente que ser adquirida.³⁸

Outros compositores e teóricos também fizeram seus esforços em direção a uma notação cromática, sem que nenhuma delas tenha realmente se tornado corrente. O que será visto, a partir de agora, é uma proliferação de diferentes sistemas de notação, desenvolvidos simultaneamente para atender as novas necessidades da música que surge, sem que seja completamente suplantada, entretanto, a notação tradicional.

2.11 - Som-ruído, objeto sonoro, música de vanguarda e as notações do século XX

Eu acredito que Stravinsky tem no seu escritório todos os instrumentos que ele precisa para escrever, copiar, fixar, cortar, aparar, classificar, afiar e colar que se possa encontrar numa papelaria e num armazém, combinados.³⁹

A afirmação, atribuída a Vladimir Nabokov, ilustra, sob outra ótica, o que Igor Stravinsky sugere ao declarar que “a música é, primeiro, caligrafia”. As soluções visuais propostas pelo compositor em suas partituras já indicam a busca por uma clareza na escrita, para além da normatização já corrente da notação tradicional. Em seus *Mouvements pour piano et orchestre*, Stravinsky (cf. Anexo G) interrompe momentaneamente a pauta correspondente aos instrumentos que não estão tocando, ao invés de utilizar os símbolos tradicionais de silêncio, promovendo clareza ainda maior ao conjunto e facilitando a compreensão total da obra. Visualmente, os efeitos gerados simbolizam uma era de rupturas e explorações, onde o conteúdo musical caminha a passos largos em direção ao som-ruído, carregando consigo a necessidade de novas grafias sonoras.

Por exemplo, no que concerne aos *clusters* (‘cachos’ de sons muito próximos, em acordes compactos) a partir do piano, para obras como *The Tides of Manannan* (1912) e *The Hero Sun* (1922), Henry Cowell emite hipóteses de notações, desde 1912, preconizando toda maneira de ataques sobre o teclado, com os dedos, as palmas, o antebraço.

Na sequência, outros sinais foram sendo atualizados, conforme o cluster se aplica às teclas brancas, às teclas pretas, a todas as teclas...

³⁸ SCHÖNBERG, Arnold. *A New Twelve Tone Notation*. Canada: Chroma Institute, 1997. Em tradução livre.

³⁹ Apud. BOSSEUR, 2014, p. 99.

À medida que as partituras tornam-se mais complexas quanto à forma de expressão, e que aumenta a gama de possibilidades expressivas a serem utilizadas, torna-se cada vez mais comum que sejam precedidas de um “modo de uso”, que indica ao intérprete a forma de interpretar cada sinal. O domínio vocal se revela um terreno particularmente fértil neste sentido, uma vez que até então a notação refletia apenas o campo das alturas e a dimensão melódica do canto, deixando de lado o trabalho sobre a entoação, a respiração, o suspiro, o grito, entre outros recursos vocais. O *Sprechgesang*, intermediário vocal entre o canto e a recitação, que teve sua utilização consagrada em *Pierrot Lunaire*, de Schönberg (cf. Anexo H), impôs a este último uma minuciosa exploração da maneira de escrever para voz humana, além de revisões constantes nas indicações prévias contidas na partitura.

N’A Arte do Ruído (1913), parte do Manifesto Futurista, o compositor e pintor italiano Luigi Russolo enxerga, com propriedade, o inevitável direcionamento das consequências socioauditivas do mundo pós-industrial à criação de uma nova arte dos sons ruidísticos.

A arte musical procurou e conseguiu primeiro a pureza, a limpeza e a doçura do som, para depois unir sons diversos, preocupada porém em acariciar o ouvido com suaves harmonias. Hoje, a arte musical tornando-se cada vez mais complexa, pesquisa as combinações de sons mais dissonantes, mais estranhas e mais ásperas ao ouvido. Nos aproximamos assim, cada vez mais, do som-ruído. (...)

Esta evolução rumo ao som-ruído não era possível até então. O ouvido de um homem do século XVIII não conseguiria suportar a intensidade desarmônica de certos acordes produzidos por nossas orquestras (triplicadas no número de executantes em relação àquelas de então). (...)

É preciso romper este círculo estreito de sons puros e conquistar a variedade infinita dos sons-ruídos.⁴⁰

Russolo é também o criador do *intonarumori*, instrumento capaz de gerar diversos tipos de ruído, objeto-sonoro por excelência, prefigurando um estágio primário do que virá a se tornar a música eletroacústica. Ao compor peças como *O despertar de uma cidade*, para o instrumento, Russolo desenvolve uma nova forma gráfica de notação dos sons (cf. Anexo I). Sobre a pauta tradicional, o compositor desenha linhas, uma vez que o *intonarumori* emite sons com certa continuidade, tendo sua altura regulada por uma alavanca.

⁴⁰ RUSSOLO, Luigi. *The art of noise*. 1913.

Mas é na geração de compositores europeus do pós-guerra, além do norteamericano John Cage, que se realizarão as obras mais significantes da música experimental, uma vez que as inovações tecnológicas – dentre as quais destacam-se o rádio, os computadores e os sistemas de gravação magnética de sons – oferecem o terreno fértil para o trabalho na música eletroacústica e na *musique concrète*, que influenciará de maneira decisiva a também a composição não-eletrônica.

Caminhando em direção a um 'serialismo total', inaugurado por Anton Webern, onde não somente os valores de altura serão expostos ao tratamento serial proposto por Schönberg, mas também os valores de duração, timbre e de intensidade, compositores como Boulez, Stockhausen e Berio realizam uma abertura do espaço sonoro a relações não polarizadas, onde o espaço cósmico do universo sonoro é ocupado de maneira difusa e errática.

A música contemporânea, seja através de Stockhausen, seja através do minimalismo, vai penetrando e descobrindo explicitamente novas situações numa área que sempre esteve implícita: a relação entre tom e pulso. A intuição das durações e das alturas como *formas diferentes de uma mesma base frequencial* é o monólito negro da história das músicas.⁴¹

O jogo das alturas deixa de ser o ponto central do universo musical, dando espaço considerável ao timbre, ao silêncio, e inaugurando novas relações entre som e tempo. Estruturas algébricas, como em Boulez, probabilísticas em Xenakis, aleatórias em Cage, somadas ao jogo de repetições, fases e defasagens da música minimalista, deixando de lado o jogo polarizado das alturas, aceleram o descentramento do espaço sonoro em direção a um racionalismo estrito e auto-referencial dos sons.

O campo da música contemporânea tornou-se esse contínuo que vai do silêncio-ruído ao ruído-silêncio através do pulso e do tom. O timbre, tal como é analisado e produzido pelos sintetizadores, é formado também de 'alturas' implícitas, invisíveis, latentes, que desaparecem quando filtradas ou que vêm à tona quando intensificadas e amplificadas. Se regravarmos *n* vezes a gravação de uma voz numa sala, a repetição vai evidenciando, nas sucessivas amostras, com novos timbres e intensidades emergentes

⁴¹ WISNIK, op.cit. p. 202.

a gama de frequências ocultas no 'molde' vibratório do espaço, que interferem e 'desmancham' a fala na 'música da sala'.⁴²

É da necessidade de exprimir essa diversificação dos materiais sonoros presentes e da diversidade de abordagens possíveis do novo universo musical descentralizado que vão sendo criados, muitas vezes para obras específicas, os mais variados tipos de escrita musical. A barra de compasso já há muito deu lugar à contagem em segundos do relógio, sinalizando um tempo que relativiza-se e, ao mesmo tempo, exprime-se matematicamente. Os sinais diversificam-se à maneira da realidade sonora que desejam exprimir. Jogos, gráficos, desenhos; todos os tipos de material visual tornam-se fonte e símbolo do som.

A representação visual toma então o passo sobre o caráter simbólico das notações tradicionais e torna-se um tipo de imagem-som; uma correspondência análoga simples associa horizontalmente a duração no espaço da página e referências indicadas em segundos, ao passo que o eixo vertical concretiza o empilhamento dos registros de altura, do grave ao agudo.⁴³

A popularização de dispositivos como o rádio e o telefone inauguram um novo tipo de som, cuja fonte sonora original foge à percepção, que Pierre Schaeffer e Jérôme Peignot batizam som *acusmático*, experiência hoje mais que corriqueira, mas dotada de um imenso poder transformador.

A situação acusmática renova o ato de escutar. Ao isolar o som do 'complexo audiovisual', do qual aquele inicialmente sempre constituiu uma parte, ela cria as condições favoráveis para uma *escuta reduzida* que se interessa pelo som como ele é, como *objeto sonoro*, independentemente de suas causas ou de seu sentido (ainda que a escuta reduzida possa também ser exercida, ainda que mais dificilmente, em situações de escuta direta).⁴⁴

A experiência eletrônica acrescenta mais um ponto-de-escuta à equação, contribuindo para novas visualizações do fenômeno acústico, tendo as operações eletroacústicas encontrado muitas vezes em registros gráficos sua representação precisa, como, por exemplo, no *Elektronische Studie II*, de Karlheinz Stockhausen (cf. Anexo J): sobre o eixo vertical, as frequências; sobre o eixo horizontal, as durações; e, na parte inferior de cada página, correlacionando-se ao primeiro gráfico, um

⁴² Ibid. p. 205.

⁴³ BOSSEUR, op.cit. p. 108.

⁴⁴ CHION, Michel. *Guide des objets sonores*. Paris: Bouchet/Castel, 1983. p. 18.

segundo que denota as propriedades dinâmicas, em decibéis. É o testemunho de uma música que borra as fronteiras entre som e dado.

Borram-se também as fronteiras entre música e acústica. O entendimento e a manipulação do fenômeno ondulatório (som) revestem-se de importância no processo composicional, intuindo por vias eletrônicas e computacionais a base frequencial, mãe de todas as músicas. O conceito de envelope sonoro emerge como ‘retrato biográfico’ de um som – de sua concepção (preparação) à sua memória (retorno ao som ambiente), passando por seu nascimento e infância (ataque e desenvolvimento), idade adulta (corpo sonoro estacionário/estável), velhice e morte (declínio de intensidade e reverberação) – sua personalidade e biografia. O músico revisita a experiência do escultor, trabalhando sobre o som como matéria-prima, extraindo dele a forma desejada.

Outro aspecto importante nesse novo ambiente criativo é a retomada de um certo aspecto neo-renascentista que valoriza mais os suportes e a exploração de seu *modus operandi*, concebendo novas articulações de artesanato no processo de produção de artefatos, agora em escala industrial/eletrônica. Ou seja, principalmente a capacidade inventiva na *coordenação* dos dados do material e da imaginação, em vez de um enfoque nos chamados ‘novos conteúdos’ estruturais e espirituais na criação artística.⁴⁵

O diálogo entre o pensamento humano e a criação sonora revela, desta maneira, sua faceta mais recente, o universo que hoje se abre aos que buscam, nele, se aventurar. Universo este de natureza côncava, depositário de criações e invenções as mais diversas possíveis, aberto a multi-disciplinaridades – característica crucial de interesse deste trabalho –, trocas, jogos: o som em sua concepção mais concreta (e abstrata) é o ‘brinquedo total’ da criação musical.

O compositor torna-se um catalisador de um evento onde as condições de base são, certamente, ainda expostas por ele, mas em que a partitura, como um objeto-matéria que vem colocar-se entre um músico e seus companheiros, desaparece, para deixar as ideias musicais evoluírem por um caminho aberto.

(...) é evidente que numerosas partituras, que, por meio de grafismos ou sugestões verbais, deixam uma parte da responsabilidade aos intérpretes, representando uma forma de aprendizagem, de convite à audição, que deveria ser mais largamente tomada em conta hoje em dia.⁴⁶

⁴⁵ TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 16.

⁴⁶ BOUSSEUR, op.cit. p.133.

A obra de John Cage parece ser dos casos mais interessantes (e radicais) dessa abertura. Tomando como exemplo *Cartridge Music* (cf. Anexo L): projetada para ser tocada por um conjunto de cápsulas de toca-discos operadas por músicos, a peça revela-se, na verdade, pela abertura com que foi registrada sua concepção, uma fonte para a criação de peças sob qualquer instrumentação. A vinte folhas enumeradas de papel, contendo impressas formas irregulares (e diferentes para cada folha), sobrepõem-se quatro transparências, que (des)organizam a leitura. Cria-se portanto uma constelação de possibilidades a serem livremente interpretadas sobre um instrumento ou objeto sonoro qualquer, sejam os proposto por Cage ou não. A palavra *Cartridge* refere-se às cápsulas de toca-discos, dentro das quais instrui-se que sejam inseridos os mais variados objetos – as primeiras performances utilizaram-se de agulhas, fósforos, penas, cabos etc. Guiados pelas combinações provenientes das ‘partituras’ que Cage ‘provoca’ (o termo criar pareceu aqui inadequado, devido à aleatoriedade das anotações), os participantes (no mínimo, o suficiente para o número de cápsulas; no máximo, dois por cápsula) interagem com o objeto sonoro e criam com isso uma rede de sons sobrepostos, ressoando desde pontos diversos de um universo e interligados por ele. A abertura na possibilidade de combinações é tão ampla que não pode existir uma versão ‘correta’. O espaço dos sons como jogo de um acaso parcamente premeditado, explorado em sua imensidão, em uma ordem que é ordem e caos, ao mesmo tempo.

Um grande número de compositores contemporâneos desenvolveu obras abertas, algumas (poucas) estão incluídas nos anexos deste trabalho, para apreciação. É com a chave-clave que traz este ‘processo de composição polivalente’ e seus endereçamentos visuais-notacionais que é pausada, aqui, esta reflexão sobre a história dos sons, música e suas escritas, dando lugar à próxima, que consta da aproximação deste universo do som-escrita às artes cênicas.

3. Música/Cena

É importante ter em mente que a hoje chamada música aplicada ou trilha sonora, que designo como música de cena, é resultado de uma tradição que remonta aos primórdios da expressão artística humana. Ela se insere numa tradição que no Ocidente, já mesmo antes dos dramas gregos, dramatizava temas retirados do antigo testamento.⁴⁷

Música e cena são artes irmãs.

A similitude em muitos de seus atributos parece remontar à tradição ritualística dos povos tradicionais (modais, ou, ainda, pré-tonais): a ideia de narrativa em seu estágio mais fundamental, de caráter sacrificial, que fundamenta e exprime, tece e representa, as *redes semânticas* organizadoras de tais sociedades. É pertinente ressaltar o caráter difuso do rito nas sociedades tradicionais: ele não se conforma somente através da cerimônia e do sacrifício, como também encontra-se, em analogia, nas atividades cotidianas. O canto embala a caça, a pesca, o plantio, o transe, a lua, a circuncisão, a colheita etc. O rito reúne, simboliza e faz emergir, no trabalho ou no sacrifício, o som (voz, palmas, instrumentos, ferramentas); a palavra (cantos, gritos, evocações) e o gesto/imagem (dança, transe, ações ritmadas do trabalho: pilar mandioca, puxar a rede de pesca etc.). Metáforas de um todo, evocando os princípios organizadores daquele universo, como já discutido neste trabalho.

Estes três elementos – som, palavra e gesto –, ao que parece, são também os principais elementos conformadores da *cena* – termo que terá a incumbência, aqui, de representar um universo de técnicas e linguagens cujas fronteiras tornam-se cada dia menos definíveis, das quais fazem parte o teatro, a dança, ópera, circo, performance etc. É no entrecruzamento destes três elementos – dos quais, pela natureza deste trabalho, o som terá mais espaço de análise – com o tempo e com o espaço que emerge a *cena*, tal como é concebida, no mínimo, desde a Grécia antiga.

A arte clássica grega foi e continua sendo, sem dúvida, uma das referências fundantes na relação dramática entre som, imagem e palavra. Aristóteles foi certamente o pensador mais influente na estética dramática ocidental, ao elaborar e fixar certos ditames em

⁴⁷ TRAGTENBERG, 2008, p.17

relação à tragédia e à comédia que se tornaram pilares no desenvolvimento da arte dramática até nossos dias.⁴⁸

O caminho trilhado por estas duas formas de pensamento, musical e cênico, tem se desenvolvido desde então em paralelo. As questões morais, filosóficas, técnicas e estéticas, tanto do pensamento musical quanto cênico, encontram-se em uma infinidade de pontos da história ocidental, como afirma Lívio Tragtenberg (2008, p. 18): “A questão dos gêneros, da imitação e da verossimilhança, da temática mítica, realista ou mundana, do objetivo moral etc.”, presentes no teatro, “fizeram também parte do desenvolvimento conceitual da música ocidental”.

Cabe ainda trazer, antes de qualquer desenvolvimento em outro sentido, dois termos muito utilizados por Tragtenberg, que parecem aqui ter algum poder de definição: *música pura* e *música aplicada*; o primeiro dando conta da música enquanto arte autônoma e autorreferente; o segundo, que o autor associa à trilha sonora/música de cena e será a base deste capítulo, traz outras reflexões. A primeira delas se dá em relação às já citadas *redes semânticas*: certamente o termo *música aplicada* é dotado de certo refinamento, e dificilmente caberia, sem maiores relativizações, na descrição das músicas praticadas nas sociedades pré-tonais. Ainda assim, ao enxergar a música de cena como *aplicada*, “porque opera em relação a outros códigos e não *por* e *para* si” (TRAGTEMBERG, 2008, p.21) , estabelece-se então uma noção de música que só existe em diálogo com um *universo referencial*, particular a cada encenação, onde “a narrativa sonora insere-se numa textura polifônica de signos (e narrativas), num cruzamento de códigos”. Ora, se a *música de cena (aplicada)* só se dá em relação de transversalidade com outros códigos de um determinado *universo referencial* e a *música modal* tradicional necessita de sua integração a uma *rede semântica*, pode se traçar, aqui, um ponto comum de grande importância: em cena, como no rito, o elemento sonoro, já tratado como “um composto de diversas camadas” é inserido num contexto de signos de diversas ordens.

Essa diferença básica, que de um lado insere o dado musical como parte de um universo heterogêneo, e de outro, como um elemento que deve se articular como um todo homogêneo, é sem dúvida a chave mais importante para compreendermos a

⁴⁸ TRAGTEMBERG, loc.cit.

relativização dos conceitos técnicos que a música de cena opera com relação à música pura.⁴⁹

3.1 - Tempo e ritmo

Eu gosto de trabalhar com Bob. Nós temos *backgrounds* similares... nascemos no mesmo berço criativo – Cunningham, Cage, Jasper Johns, Warhol. E ambos temos um senso acurado de tempo. Quando eu e Bob conversamos sobre trabalho, nós conversamos sobre *tempo* – sobre que duração deve ter a peça. Em teatro a estrutura dramática e a estrutura temporal são inseparáveis. *Tempo* é o meio comum entre música e teatro.⁵⁰

Uma vez levando em consideração que som, palavra e gesto formam o tríptico que representa a cena em seu estado mais elementar, a disposição desses elementos conformadores só consegue realizar-se através do espaço e do tempo. O tempo será o primeiro a ter aqui destaque elucidativo, por ser, justamente, o meio privilegiado através do qual se organizam *cena* e *música*.

A noção de tempo é escorregadia, se não em todos, em boa parte os campos do conhecimento humano, e na interação entre música e cena não poderia ser diferente, já que se tratam de duas faces distintas de um mesmo princípio abstrato, a *temporalidade*. A noção de temporalidade, em música, já é por si só objeto de interesse maior, tanto teórico quanto prático, uma vez que é ela que organiza uma ‘arquitetura geral’ do discurso musical.

Para o músico, a temporalidade assume uma importância fundamental na concepção criativa, pois em última análise ela é o veículo essencial para a materialização sonora. A temporalidade opera um jogo construtivo na percepção do espectador entre *tempo real* e *tempo musical* que é um feixe concentrado de outras percepções simultâneas: “a música ligada ao tempo ontológico geralmente é dominada pelo princípio de similitude. Aquela que se vincula ao tempo psicológico procede espontaneamente por contraste. Estes dois princípios que dominam o processo criador correspondem a noções essenciais de variedade e uniformidade”.⁵¹

As noções de variedade e uniformidade, tanto em música quanto em boa parte das artes, não existem em situação de isolamento: é a interpolação contínua desses dois parâmetros que orienta a percepção artística. Diferentemente das artes

⁴⁹ Apud. TRAGTEMBERG, op.cit. p. 22.

⁵⁰ Apud. Ibid.

⁵¹ Ibid. p. 24.

plásticas, sobre quais o tempo opera outra natureza de sentido, música e cena fundamentam as noções de variedade e uniformidade *sobre o tempo*, organizando a percepção e a *temporalidade* num só fluxo.

Da mesma forma que a variedade só adquire sentido a partir da uniformidade, o tempo psicológico não deixa de ser uma das possibilidades de realização do tempo ontológico no 'eterno presente' que caracteriza as artes performáticas.⁵²

Se as múltiplas maneiras de organizar a percepção temporal podem ser resumidas numa só ideia, esta é a ideia de *ritmo*. Fundamental para ambas as artes aqui abordadas, o *ritmo* possui, em música, uma faceta razoavelmente mais clara que no teatro. Em música, a duração de cada som pode ser indicada, sem muitas dificuldades, através de figuras rítmicas que se relacionam com o andamento de determinada peça; em segundos; ou ainda, mais livremente, de acordo com a disposição do intérprete. É da combinação e da relação que estabelecem essas durações que emerge, em música, o *ritmo*. Na definição de Bohumil Med, o *ritmo* trata-se da 'ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia'.

Já em teatro, embora se saiba que o *ritmo* existe, a apropriação deste conceito é um tanto mais intrincada, uma vez que, como afirma Jacyan Castilho, atriz, encenadora e bailarina, 'poucos se dedicam a tomá-lo como objeto de estudo, com fins estéticos ou analíticos'. Em seu livro *Ritmo e Dinâmica no Espetáculo Teatral*, Castilho realiza vasto estudo sobre as aplicações, em cena, do conceito de *ritmo*.

Todos o intuem, satisfeitos com o fato de que o ritmo, intrínseco ao espetáculo, pode ser apreendido pela percepção sensorial; satisfeitos, portanto, com o fato que podemos *sentir* o ritmo. E, de alguma forma, sabedores de que o ritmo, perceptível em nível cinético, provoca efeitos fisiológicos e até cognitivos tão imediatos e espontâneos (desde a alteração na pulsação sanguínea e na contração muscular até alteração da consciência e dos níveis de atenção), que quase torna-se indispensável que nos dediquemos a analisá-lo, a pensá-lo como signo constituinte do discurso.⁵³

Considerando o ritmo como o ordenador da percepção temporal, deve-se ter em conta que tanto as artes cênicas como a música comportam dois tipos diferentes de temporalidade, uma cronológica, 'real'; e outra, relacional, psicológica, 'virtual'.

⁵² Ibid. p.25.

⁵³ CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e Dinâmica no Espetáculo Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p.2.

Ambas as formas de arte possuem meios próprios de entrelaçar essas duas temporalidades na percepção do espectador/ouvinte através de interpretações distintas da ideia de *ritmo*.

A percepção da velocidade do tempo cênico é resultado da soma de vários vetores simultâneos. A percepção da realidade temporal cênica é por definição irregular, descontínua e não-periódica. Ela é a combinação envolvente de sinais objetivos e subjetivos que trocam polarizações frente a atenção multissensorial do espectador, que ora se prende a um gesto, ora a uma palavra ou uma luz. Portanto, a construção de um ritmo musical muito marcado, estável, periódico – geométrico –, no qual é possível reconhecer claramente um metro-padrão musical (marcha, valsa etc.), ou ainda a mão operante do compositor, é uma violência ao sempre cambiante ritmo cênico. Por outro lado, quando a intenção for criar uma contraposição de tempos, esse é, sem dúvida, um procedimento técnico eficaz.⁵⁴

O alerta realizado por Tragtemberg diz respeito aos efeitos possíveis da interpolação entre os *ritmos* cênico e musical, no espaço-tempo cênicos. Se ambas as formas de arte possuem sua própria articulação do *ritmo*, a justaposição criada pela combinação desses ritmos em cena corresponde a uma dupla articulação, ou ainda, a articulação das articulações cênica e musical do ritmo. Sendo assim, uma ideia muito cara à música de cena, em se tratando de seu caráter rítmico, é a da concepção modular da música, onde um determinado motivo, concebido como um módulo que pode sofrer pequenas variações a fim de se adequar a cada momento cênico, intervém sobre o espetáculo com diferentes funções referenciais.

A adoção de uma disposição modular dos elementos sonoros abrange não somente a concepção da composição, mas também as formas de disposição e operação do sistema de sonorização do espetáculo.⁵⁵

A repetição (ou não) de um módulo musical remete aos conceitos de pulsação e periodicidade, que são também encontrados no que diz respeito à organização da ação cênica ‘materializada pelo ritmo’. Pode-se então considerar que a intervenção sonora sobre a cena constitui um ritmo mais cênico do que propriamente musical, uma vez que, embora cada elemento sonoro possa organizar-se dentro de um *ritmo* nitidamente musical, seu aparecimento – e ocultação – dá-se em torno das necessidades rítmicas da cena, da mesma maneira como se organiza ritmicamente a ação, criando e dissolvendo, no espectador, tensões e expectativas.

⁵⁴ TRAGTEMBERG, 2008, p. 67.

⁵⁵ Ibid. p. 78.

3.2 - Som

Pode-se afirmar, sem equívoco, que o fenômeno sonoro, seja em seu aspecto concreto/físico (emissão e propagação da onda sonora) ou subjetivo (percepção/apreensão realizadas pelo espectador), é essencial na composição da cena, estando nela presente sob as mais variadas formas de emissão. É difícil imaginar que haja fala sem a existência de som; uma grande diversidade gestos são, também, capazes de produzir uma variada gama de sons, sob a forma de ruídos, passos, interação com objetos etc. Entretanto, devido à organização escolhida para os tópicos deste capítulo, as particularidades sonoras/musicais contidas na palavra e no gesto terão, posteriormente, seu momento de serem discutidas.

Sendo assim, serão tratadas, aqui, primeiramente, as formas de inserção de informação sonora em cena, realizadas intencionalmente, no intuito de criar sentido, uma vez operando em conjunto com outros dados pertencentes à trama cênica. Esta função dialógica do dado sonoro em cena é responsável, segundo Tragtemberg (2008, p. 89), por criar ‘novas possibilidades de articulação que reinformam esse mesmo dado, agora lançado num ambiente (...) des-hierarquizado e multidisciplinar’.

É justamente por acreditar que a música desempenha uma função formadora no espetáculo teatral – e não apenas subsidiária, ilustrativa – e lastreado num quadro atual que propicia interações cada vez mais profundas entre os códigos, que a ideia de *representação sonora* ultrapassa em muito a simples ilustração ou a projeção simbólica de um gesto, de uma emoção ou de uma situação.⁵⁶

Ainda que operando sobre a ideia de referencialidade, uma vez que a música de cena é, em grande parte dos casos, motivada por eventos cênicos determinados, cabe destacar que tais inserções diferem do conceito de sonoplastia. Este último refere-se às situações onde o som é inserido na cena sem que haja interferência ou deslocamento contextual, onde a escolha do uso de tal som corresponde tão somente à função ilustrativa. Portanto, interessa aqui a abordagem da música de cena enquanto inserção sonora que se posiciona idealmente em algum dos múltiplos pontos possíveis entre o *naturalismo* e o *simbolismo*, de acordo com as necessidades de cada caso, sempre geradora de sentido.

⁵⁶ Ibid. p.90.

Os novos meios tecnológicos de geração e processamento sonoro propiciam a criação de sons e mesmo ambientes sonoros inéditos e não-miméticos, o que torna obsoleta a dicotomia som musical/ruído. Nessa nova realidade, o conceito de timbre vem assumindo uma importância cada vez maior na concepção do jogo sonoro. Hoje em dia, ele ocupa um espaço cada vez mais central na formulação e análise do fenômeno sonoro.⁵⁷

O enfoque no caráter timbrístico da música de cena, dado afirmado por Tragtenberg, não está somente relacionado às recentes inovações tecnológicas que vêm possibilitando a exploração criativa cada vez mais profunda do universo timbrístico. Transparência e simplicidade na informação sonora são caracteres de suma importância para a música de cena: quão mais densa e repleta de camadas – fundo, vozes intermediárias e principais – é a composição, maior é o risco que a música de cena dissolva a trama cênica da qual parte, polarizando a percepção do espectador de maneira excessiva para si ou, ainda pior, que deixe de ser percebida em sua complementariedade à trama, tornando-se mero ruído (OBS).

Desta forma, o discurso causal da *música pura*, tal como visto no primeiro capítulo deste trabalho, estruturado em formantes e seções – motivo, temas principal e secundário, introdução, desenvolvimento, variação etc. – torna-se pouco desejável, tendo seu uso restringido à funções específicas como a *paródia*. É de suma importância para a música de cena, portanto, a ideia de *incompletude*, uma vez que ‘quando a motivação e o sentido de existência da música são suas próprias relações internas, ela isola o material sonoro em seu próprio universo, encerrando-o em sua lógica interna’ (TRAGTEMBERG, 2008, 52). O timbre, podendo operar através da escolha da instrumentação para determinada situação cênica, como também no tratamento dado à informação sonora, é determinante na sintaxe do formante sonoro, e assume, neste contexto, papel narrativo de suma importância.

As qualidades gestuais do som são determinantes com relação à constituição dos gêneros e à carga simbólico-histórica inerente a cada instrumento musical. De tempos em tempos as sociedades e culturas determinam diferentes qualidades de caráter com relação a eles.⁵⁸

Neste universo, ganham importância conceitos como o de *paisagem sonora* e o de *intervenção*. O termo *paisagem sonora* (originalmente *soundscape*, fusão entre

⁵⁷ Ibid. p.134.

⁵⁸ Ibid. p.112.

as palavras inglesas *sound* e *landscape*), cunhado pelo compositor e teórico canadense R. Murray Schaffer, traz à luz uma característica da percepção dos sons, que é deveras importante para a música de cena. Ao tentar compreender todos os sons de um determinado ambiente, é impossível ao ouvido humano compreender detalhadamente todos a um mesmo tempo. Ouve-se por partes, e a paisagem sonora, ainda que os sons que a compõem sejam intermitentes, é percebida pouco a pouco. A percepção sucessiva dos sons, assim como sua capacidade de mesclar-se uns aos outros, é uma chave interessante para a composição da música de cena.

A paisagem sonora é uma forma de textura sonora que embute a ideia de que o sentido de totalidade vai se construindo passo a passo, cena a cena, pelo espectador, assim, ao utilizar texturas sonoras marcadamente originais, facilita-se a sua memorização e capacidade em relacioná-las.⁵⁹

Já a ideia de *intervenção*, diz respeito à forma com que são inseridos os dados sonoros em cena e, muitas vezes, pode ser mais determinante sobre a função do som em cena do que o conteúdo sonoro em si. Segundo Tragtemberg, o conceito de *intervenção* opera, basicamente, sob três formas principais:

1. como comentário direto ou paralelo, soando em volume baixo (back-ground), simultâneo ao texto falado
2. como introdução, pontuação ou finalização de cena. Nesse caso, a intervenção estabelece um espaço interno (da cena) e externo (do som que pontua), desempenhando diferentes funções na narrativa. (...)
3. cenas sem texto, com dança, movimentação cênica ou pantomima.(...)⁶⁰

Complementares, estes dois conceitos, *paisagem sonora* e *intervenção*, ordenam a narrativa sonora da *música de cena*, conferindo a ela unidade e identidade. Em associação à curva dramática de cada cena, como da encenação como um todo, a *música de cena* é capaz de combinar os mais diversos elementos sonoros, privilegiando a sua diversidade, sejam eles propriamente musicais ou ruidísticos – distinção que perde boa parte de sua força na música de cena. A diferenciação entre som musical (instrumental) e ruído (não-musical) ‘cede lugar para a diferenciação entre sons *reconhecíveis* e *irreconhecíveis*’ (TRAGTEMBERG, 2008, 112).

⁵⁹ Ibid. p. 55.

⁶⁰ Ibid. p.59.

Os *sons reconhecíveis*, sejam eles musicais ou ruidísticos, são aqueles que tem sua carga simbólica associada a ‘uma imagem, estado de espírito, lugar, tipo ou situação social’, constituindo a essência da articulação narrativa, enquanto os *irreconhecíveis* correspondem, por associação, à surpresa e ao desconhecido. Cabe ressaltar que, quando repetido durante a encenação, um som inicialmente *irreconhecível* pode tornar-se *reconhecível* pelo espectador, ganhando carga semântica à medida que se constrói a narrativa sonora.

(...) o ruído e o som instrumental apresentam características próprias e diferenciadas. Agora vamos agregar a esses dois elementos um terceiro – que apresenta os parâmetros da espacialidade e da textura tanto do ruído quanto do som instrumental – que, por suas texturas específicas, é muito útil para a música de cena quando se busca criar um efeito de profundidade ou mesmo de espacialidade: o *ambiente sonoro* (...)⁶¹

A ambientação de um som, seja ele musical ou ruído, diz respeito a espacialidade que é criada para o formante sonoro, situando o espectador no espaço de onde tal som é emitido, como uma ‘*subjetiva sonora*’. Assim como boa parte das características intrínsecas dos formantes sonoros em cena (textura, instrumentação etc.), o *ambiente sonoro* pode ser utilizado no sentido de um reforço mimético, imitativo (se uma cena dá-se numa salão de pedra, por exemplo, o som pode ser tratado de forma a simular os efeitos de reverberação de tal sala) ou ainda deslocando o formante sonoro do ambiente cênico onde atua, com o intuito de provocar estranhamento, conflito ou ironia. ‘Por exemplo, uma porta que ao ser aberta, deslança o som de um mugido de boi no campo’ (TRAGTEMBERG, 2008, 130).

O posicionamento de microfones em pontos estratégicos do palco, prática cada vez mais comum na cena contemporânea, associa-se ao procedimento de recriação do *ambiente sonoro*, uma vez que trata-se de ‘um recurso capaz de *estranhar* uma cena aparentemente realista, criando uma textura *paralela*’. A banalização desse recurso, entretanto, pode causar um efeito indesejável de ruptura, caso não dialogue com o restante da narrativa sonora ou das *inserções sonoras* pré-gravadas.

⁶¹ Ibid. p.138.

A ampliação obtida por meio desses equipamentos pode ser usada para enfatizar desde uma característica importante de uma personagem até a transformação (com mudança de escala) dos sons naturais do palco. (...)

Os microfones em cena e processamento sonoro são recursos, por natureza, antinaturalistas. Eles criam um plano de realidade cênica não visível, apenas audível.⁶²

Outro procedimento que merece destaque é a incorporação de artefatos sonoros em cena. Esta prática, ‘que remonta à própria origem da tradição teatral ocidental desde os autos e saltimbancos na Idade Média, até as artes dos *clowns*, o circo, a *Commedia dell’Arte*’, ganha força renovada a partir das propostas ruidistas dos futuristas italianos do século XX. Um aspecto a ser ressaltado da incorporação destes artefatos em cena é que seu uso não é percebido, pelo espectador, como interrupção ou *intervenção* musical, alargando o campo de atuação sonora no corpo da encenação. Uma sirene, por exemplo, pode ser entoada por uma personagem, em cena, integrando as narrativas sonora e cênica, unindo curva dramática e *música de cena*.

Desde os primeiros mecanismos sonoros como a caixa de música e o relógio de cuco, passando pelas sirenes à manivela e a vapor, até as mais recentes invenções envolvendo instrumentos microtonais, eletrônicos e artefatos especiais criados no Teatro Musical contemporâneo, o universo do instrumental sonoro encontra-se em constante expansão.⁶³

A narrativa sonora em cena é campo extenso de possibilidades criativas, merecedor de discussões muito mais densas do que a apresentada aqui. Trabalhos de compositores e teóricos como Livio Tragtemberg são de imensa relevância para a construção narrativa do *som em cena*, atualizando suas possibilidades de utilização na criação semântica. Acreditando, entretanto, que tenham sido apresentadas algumas das principais questões que permeiam o campo da *música de cena*, a discussão seguirá ao próximo domínio escolhido das relações entre música e cena: a palavra.

3.3 - Palavra

Não por acidente, a *palavra* é o elemento que fundamenta a visão de diversas culturas sobre a criação, o universo e o absoluto: no cristianismo, “no princípio era o

⁶² Ibid. p.157

⁶³ Ibid. p.146

verbo”; já os hindus consideram o mantra ‘Om’ como a representação do absoluto, tudo que foi, tudo o que é e o que será convergem sobre a sílaba, jóia principal entre os outros mantras. Segundo a cosmogonia Guarani, tudo o que existe “nasce e é nomeado a partir a partir de um som produzido no mundo superior, o Espírito-Música, o Grande Som Primeiro”⁶⁴; e, ainda, na ciência moderna, a teoria dominante sobre a origem do universo apoia-se no uso de uma onomatopeia, o ‘Big Bang’. A *palavra* também exerce papel preponderante nas sociedades tradicionais, operando como som vocal bruto: no rito não há distinção entre fala e canto, significado e sonoridade.

Se o som, como já afirmado, é essencial às artes cênicas, é sob moldura da palavra que este se organiza, é ela que o impulsiona à criação de sentido. R. Murray Schafer sugere (2011, p.204) que ‘cada som evoca um encantamento’ e, portanto, é a palavra a reunião desses encantamentos: ‘uma palavra’, complementa, ‘é um bracelete de encantamentos vocais’. É em consideração a estes aspectos que pode-se afirmar: a palavra é a expressão sonora de maior importância para a cena, moldando e significando a materialidade da voz humana.

O teatro é para ser falado, destacam os semiólogos e analistas, sempre enfatizando o caráter, digamos, corpóreo, inerente à poesia dramática. Não é impossível imaginar que, para boa parte dos dramaturgos, o ritmo da oratória tenha sido levado em conta na hora de redigir seus textos. Gosto mesmo de pensar que os autores de todas as épocas tenham escrito seus textos “com os ouvidos”, isto é, “ouvindo” o que escreviam.⁶⁵

A expressão sonora da cena é, portanto, resultante direta do fluxo verbal, expresso através do texto dramático. ‘Cada dramaturgo’, afirma Jacyan (2013, p. 44), ‘forja e ao mesmo tempo é forjado pelo cerimonial de linguagem de sua época’, numa relação com a palavra que confere ao texto dramático não somente sua matéria prima, como também sua estilização.

Hoje entendida como uma escolha estética, a utilização do verso foi a forma dominante de estilização da escrita teatral, da Grécia Antiga ao teatro pré-moderno. Ressaltando a musicalidade das palavras, o verso opera ritmicamente sobre o fluxo verbal, ditando a métrica do discurso poético na cena.

⁶⁴ NASCIMENTO, L.M.; LIMA, S.S. *Caleidoscópios da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Letra Capital Editora, 2013. p.82.

⁶⁵ CASTILHO, op.cit, p.43.

Por isso, o autor Fernando Marques (...) cogita que o verso, notadamente o verso medido e rimado, estaria apto a produzir no espectador, as mesmas “qualidades dinamogênicas” que Mário de Andrade atribui à música. Seriam elas qualidades sensoriais e fisiológicas, que, consideradas quase em oposição às qualidades especificamente intelectuais, têm a a virtude de “estimular nossos ritmos orgânicos, comunicando-se com eles de modo direto”.⁶⁶

Outra capacidade notória do verso metrificado é a de orientar o ator quanto à acentuação das palavras. Da mesma maneira que o compasso musical divide-se em tempos fortes e tempos fracos, alguns tipos de verso possuem, em sua composição, a alternância entre sílabas acentuadas e não acentuadas. O pentâmetro iâmbico, utilizado à exaustão por William Shakespeare, é um exemplo notório desta particularidade do verso.

Com a alternância entre sílabas acentuadas e não acentuadas no verso iâmbico, Shakespeare *dirigia* seus atores em uma época em que ainda não havia surgido a figura de um encenador, nem mesmo a de um diretor de cena, ou de alguma pessoa responsável pela organização polissêmica do espetáculo.⁶⁷

Embora no verso a ocorrência do ritmo e da abordagem material dos sons como ordenadores do discurso seja um tanto mais clara, tal fato não exclui que o mesmo tratamento seja dado ao texto cênico organizado em prosa. A ‘música das palavras’, seja em verso ou em prosa, deve ser tratada como ponto de ancoragem do discurso cênico. ‘No teatro’, ressalta Jacyan (2013, p.74), ‘o discurso é performativo (...), sua função como linguagem é ser um “ato”, um ato de fala’.

Os pesquisadores têm observado que há muito mais modulação colorida nas vozes dos povos primitivos do que nas nossas. Mesmo na Idade Média a voz era um instrumento vital. (...)Na Renascença, todos cantavam do mesmo modo como ainda hoje se faz em todas as culturas “menos desenvolvidas”. Não precisávamos que McLuhan nos contasse que, do mesmo modo como “a máquina de costura... criou a longa linha reta nas roupas... o linotipo achatou o estilo vocal humano”.⁶⁸

Considerando que a prosa, em comparação ao verso, opera uma espécie de descoloração rítmica sobre o texto cênico, uma vez que não oferece claramente ‘formas metrificadas’ – com nuances entre sílabas acentuadas e não acentuadas, distribuídas de maneira a ritmar a frase, limitada também pelo número de sílabas – a serem preenchidas, pode-se perguntar de onde vem a coloração e a musicalidade

⁶⁶ CASTILHO, op.cit. pp 48,49.

⁶⁷ Ibid. p.62.

⁶⁸ SCHAFFER, 2011, p.195.

obtidas por uma grande número de peças em prosa. Tendo nitidamente encontrado uma saída ao “achatamento vocal” proposto por McLuhan (ou por Schafer?), a prosa é capaz, sim, na dramaturgia moderna, de sugerir ritmos e colorações, ainda que bem distintos dos oferecidos pelo verso, com clareza e repleto de sentidos sonoros.

Em uma única longa tirada, uma vida quase inteira flui, praticamente sem pausas, aos jorros, em reticências, suspensões, rupturas, reviravoltas, parênteses explícitos e implícitos e, bem ao gosto do sentimentalismo russo, muitos pontos de exclamação e choro fácil. Impossível não ler essa cena com os ouvidos; isto é, impossível não perceber que a sua polirritmia é intrínseca, inerente à escrita, à forma tipográfica com que ela se apresenta, às escolhas de pontuação do autor. Em uma mesma frase, quatro cataclismos emocionais – a paixão, a ligação amorosa, a morte do filho, a fuga – indiferenciados em uma mesma narrativa, como que consequentes um do outro, se subordinam entre travessões e vírgulas. Qual dessas será a (oração) coordenada, a principal? ⁶⁹

Ora, a questão da busca por uma coordenada – ou, então, a constatação que já não há nenhuma a ser buscada –, sorrateiramente sugerida por Jacyan, pode ser facilmente associada a um processo na história da música ocidental já abordado neste trabalho: a ruptura com o sistema tonal. Parece haver, tanto no texto cênico, quando do abandono do verso como forma dominante; quanto na música, com a dissolução do sistema tonal, uma atividade de reenfoque composicional e criativo. Os aspectos da palavra a serem trabalhados, a partir de então, serão outros, assim como na música pós-tonal novos materiais sonoros foram postos em relevância.

Para pôr música numa palavra, apenas uma coisa é necessária: partir de seu som e significados naturais. Uma palavra deve encher-se de orgulho sensual na canção. Ela nunca deve ser arrastada desajeitadamente. Pronuncie. Ouça. Componha. O dramaturgo Stanislavsky tinha o hábito de fazer seus atores repetirem quarenta vezes

⁶⁹ CASTILHO, op.cit. p.66. A autora discorre, aqui, sobre a seguinte fala de O Cerejal, peça de Anton Tchekov:

LYUBOV: Meus pecados! Sempre joguei dinheiro fora como uma trolouca. Casei-me com um homem que só me deu dívidas. Meu marido morreu de champagne – bebia como um louco. E para desgraça minha, apaixonei-me por outro homem, a coisa se transformou em uma ligação e, imediatamente – foi minha primeira punição – o golpe feriu-me aqui mesmo, neste rio... meu filho se afogou e eu fui embora – embora para sempre, para não voltar nunca mais, nunca mais rever o rio... Fechei os olhos e fugi, desatinada, e ele atrás de mim, de forma implacável, brutal. Comprei uma *villa* em Mentone, porque ele adoeceu lá, e durante três anos não tive um dia, uma noite, de descanso. A doença dele me exauriu, minha alma se ressecou. E no ano passado, quando tive de vender a casa para pagar minhas dívidas, fui para Paris, onde ele roubou tudo o que eu tinha e me abandonou por outra mulher; e eu tentei me envenenar... Tudo tão estúpido, tão vergonhoso!... E de repente senti saudades da Rússia, da minha terra, da minha filha... (*enxuga as lágrimas*) Senhor! Senhor! Tende piedade! Perdoai os meus pecados! Não me deis mais castigos! (*tira um telegrama do bolso*) Recebi isso de Paris hoje. Ele implora que eu o perdoe, suplica que volte. (*Rasga o telegrama*) Tenho a impressão de que estão tocando música (*Fica tentando ouvir*).

uma mesma palavra, com quarenta inflexões diferentes, e justificar cada interpretação antes de permitir que a dissessem no palco.⁷⁰

A proposição de M. Schafer, ainda que um tanto exagerada ou ‘manualesca’, abre um campo interessante de discussão do papel da palavra, vista como um elemento sonoro independente e capaz de transmitir significado. As possibilidades inflexão – ou, ainda, a ‘curva psicográfica’ – das palavras, como suas combinações, são fator preponderante na abordagem ao texto cênico em prosa.

O procedimento de esticomitia, em bora já presente no texto em verso, onde a forma do diálogo agiliza-se como num duelo, reflete, com as novas possibilidades inauguradas pela prosa, o degladiar pungente de palavras-sons, pontuais e agitadas, como o exemplo de Nelson Rodrigues citado por Jacyan Castilho.

BIBELOT: Espera!
AURORA: Que é?
BIBELOT: Bolei outra idéia.
AURORA: Olha a hora!
BIBELOT: É cedo.
AURORA: Diz.
BIBELOT: Primeiro responde: você é corajosa?
AURORA: Que espécie de coragem?
BIBELOT: Coragem para ir a um lugar, assim, assim...
AURORA: Tira a mão!
BIBELOT: Vai?
AURORA: Onde?
BIBELOT: Lá.
AURORA: Depende.
BIBELOT: Ia ser bacana!
AURORA: Onde é?
BIBELOT: Copacabana.
AURORA: Longe! ⁷¹

O ritmo se presentifica, afastado do metro, na irrupção energética de palavras, cá-e-lá, pingue-pongue. Tais são, de Tchékhov a Rodrigues, as possibilidades de lidar com o tempo, a palavra e seus sons, no cena prosaica. O encadeamento das palavras-sons ditará o ritmo – ou, ainda, o *andamento* – cênico não metrificado, inclusive em seus momentos de silêncio.

(...)Aurora não sucumbe fácil aos rápidos e cortantes “ataques” sedutores de Bibelot, atenta até mesmo ao movimento de sua mão boba. Mais uma vez, a esticomitia se

⁷⁰ SCHAFFER, 2011, p.216.

⁷¹ CASTILHO, Apud. RODRIGUES, *Teatro completo*, v. 3, p.188-189.

presta a um delicioso duelo verbal, nesse caso característico da sedução sexual, a deixar enervado – porque com nervos à flor da pele – o ouvinte da cena.⁷²

Se a sensualidade se faz presente, no que Jacyan relaciona ao escrever “sincopado” dos diálogos de Rodrigues, cabe a sugestão de que em música a síncope pode ser, muito bem, vista como a organização do silêncio dentro do formante, mais do que a formal ‘suspensão de um acento normal do compasso pela prolongação de tempo fraco (...)’ (MED, 1996, p.143). É no irromper das palavras, como que energizadas, de um silêncio – que é tanto interno, do espírito de cada personagem; como externo, suspensivo, operando ritmicamente no ouvido do espectador: como repetição e como renovação, expectativa e (não) realização –, que Rodrigues organiza a batalha.

O silêncio, em cena – que teve de esperar até aqui para ser abordado–, funda é operado pela palavra. Ainda que a *palavra* o deixe, às vezes, aos cuidados da *música de cena* – em intervenções com dança ou pantomima, onde a música, ainda que vestindo a *incompletude* conveniente à sua operação em cena, explicita suas relações internas de maior refinamento –, esta não está em posição de ditar o que é ou não silêncio.

Basta pensar em Samuel Beckett e em suas personagens que não medem forças pela fala, mas pelos silêncios. E pensar em Anton Tchêkhov, que modela de forma bastante específica a percepção do tempo, fazendo suas personagens flutuarem em um tempo que parece não passar. Para conseguir esse efeito de “suspensão” (...), o autor edifica uma proposição poética em que o interdito, o não dito, é tão ou mais importante que o dito; e o texto dramático tende a ser (...) um ‘pré-texto de silêncios’.⁷³

Talvez possa se considerar que, sobre o texto cênico, e por meio da palavra, orbitem som, silêncio e sentido. Se possível esta consideração, outra surge em seguida – a de que o texto cênico atua como um ‘esqueleto’ do *desenho sonoro* de um espetáculo. Ora, se das diversas linhas que compõem o imbricado ‘cruzamento de códigos’ que ocorre em cena, a sonoridade pode ser abordada como matéria prima, a ideia de *desenho sonoro* torna-se fundamental.

⁷² CASTILHO, 2013, p. 71.

⁷³ Ibid., p. 75.

3.4 - Gesto

O gesto é um elemento essencialmente rítmico.

O fato é que cedo nossos ancestrais descobriram que a organização do movimento, que era o gerador de vida, lhes facilitava entrar em acordo coletivo para obter maior produtividade tanto no trabalho, que lhes garantia a subsistência física (uniformizando, por exemplo, as batidas rítmicas dos pés na pisa de grãos, ou na puxada coletiva da rede de pesca), como no ritual, que lhes proporcionava contato com a dimensão sagrada à qual almejavam (como por intermédio do transe provocado pela percussão ou pelas danças circulares sagradas).⁷⁴

A disposição do *gesto* no universo social dos povos tradicionais sugere muito sobre as possíveis origens da percepção temporal no ser humano. A divisão do dia de trabalho, do ano em estações (onde uma ou outra prática de subsistência ganhará mais ênfase), e dos já citados ritmos intrínsecos a cada atividade; assim como a representação de todo este universo em contato com outro, o sagrado, através do rito, fundamentam a ideia da organização do movimento enquanto organização da vida em sociedade.

Se já foi sugerido que a *palavra* é o elemento primordial de organização da cena cabe, aqui, uma ressalva. Em muitas formas de encenação tradicionais, como o *Nô* japonês ou o teatro de Bali, é o gesto que predomina sobre a palavra enquanto organizador da encenação e criador de sentido. Antonin Artaud, em seu (clara e justificadamente maravilhado) texto sobre o teatro de Bali, é categórico:

O que há realmente de curioso em todos esses gestos, nessas atitudes angulosas e brutalmente cortadas, nessas modulações sincopadas de garganta, nessas frases musicais, nessas vozes de élitros, nesses ruídos de ramos, esses sons de caixas ocas, esse ranger de autômatos, essas danças de manequins animados, é que, através do dédalo de seus gestos, de atitudes e gritos lançados ao ar, através dessas evoluções e curvas que utilizam todo o espaço cênico, se depreende o sentido de uma nova linguagem física na base de sinais e não de palavras.⁷⁵

Tal é a capacidade potencial do gesto, que no teatro ocidental vai se libertando, aos poucos, a partir das pesquisas de encenadores como Artaud. Se a música europeia careceu do contato com outros povos para dar-se conta da importância do ritmo enquanto conformador de sentido, o processo do teatro ocidental ao

⁷⁴ CASTILHO, op.cit., p.24.

⁷⁵ ARTAUD, Antonin. *O teatro de Bali*. Cadernos de Teatro nº 47, 1970.

redescobrir o gesto através do contato com formas de encenação tradicionais parece, sob esta perspectiva, um tanto análogo. Ainda, se foram necessárias, em música, certas rupturas, como por exemplo com a *tonalidade* e seu discurso causal, para que ganhassem espaço noções advindas de outras culturas, como a *polirritmia*, no teatro ocidental, é na ruptura com a importância dada à palavra que o gesto emerge em plenitude. Como se ambas as formas de arte, em momentos históricos muito próximos, percebessem a necessidade de ‘abaixar a guarda’, considerar seu discurso estético vigente como permeável e carente de noções primordiais defectível.

Um jogo de juntas, o ângulo musical que o braço faz com o ante-braço, um pé que cai, um joelho que se arqueia, dedos que parecem se separar das mãos, tudo isso é para nós como um perpétuo jogo de espelho em que os membros humanos parecem emitir ecos, músicas, em que as notas da orquestra evocam a idéia de um intenso viveiro. Em nosso teatro, jamais se vislumbrou essa metafísica do gesto, que nunca soube usar a música para fins dramáticos tão imediatos, tão concretos, nosso teatro puramente verbal e que ignora tudo aquilo que é o teatro, isto é, o que está no ar do tablado, que se mede e se cerca de ar, que tem uma densidade no espaço: movimentos, formas, cores, vibrações, atitudes e gritos poderiam, em vista do que não se mede e que vem do poder de sugestão do espírito, pedir ao teatro de Bali uma lição de espiritualidade.⁷⁶

Ainda que bem diferente dos teatros tradicionais, a ideia do tempo-ritmo, em Stanislavski, parece também apontar para a orientação da cena à sua emissão rítmica, ao pulso que a conforma e que dela emana. Tal fato orienta tanto a ação física, expressa em palavras e gestos, como sua ausência, que pode ser entendida em seu caráter real – imobilidade/silêncio visíveis/audíveis – como subjetivo – o tempo internalizado da personagem, tempo de resposta ou decisão, conflito interno etc.

Stanislávski reclama que o ator não está sentindo o ritmo da cena, “não está de pé no ritmo certo”. O estranhamento é total. Como ficar parado, em pé, “no ritmo certo”? Então o diretor orienta um exercício simples, no qual cabe ao ator ficar em pé e em vigília, com um porrete imaginário nas mãos, aguardando um rato sair da toca em um canto da sala. A uma palma do diretor, o rato imaginário passa por ele e o ator tem que acertá-lo. Diversas tentativas são feitas, até o diretor reconhecer que o ator finalmente “pulsa” sua ansiedade em um ritmo correto, e está pronto para acertar o “rato” no momento em que este surgir.⁷⁷

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ CASTILHO, op.cit., p. 189.

À incumbência de ficar em parado em pé, parado, no ritmo certo, certamente um balinês responderia com certa propriedade. A questão proposta por Stanislávski ao associar o ritmo à emoção, associa também o pulso aos ritmos orgânicos, através da estruturação dos elementos físicos da cena, movimento e som. O ator que “pulsa”, operando sobre palavra gesto sob a égide do tempo, é similar ao músico que “suínga”, este trabalhando no tempo as propriedades específicas do som. A simples execução a rigor – se é que pode-se considerar tal coisa em teatro – do material proposto sugere, mas não é capaz de comunicar uma série de outras informações, estas incorrendo somente de uma ideia que é cara a ambas as artes, mas em música aparenta ser menos abstrata ou geral que em teatro: interpretação.

Se observado que ao artista cênico são propostos diversos trabalhos sobre o ritmo, a dinâmica, o tom, ou ainda, sobre a musicalidade, ao músico interessa, e muito, a expressão da “personalidade” de cada frase e/ou som, que funciona em diálogo constante com a representatividade cênica. Esta “expressão da personalidade” é que atende, em música, pelo nome de *interpretação*. E é, por que não, a teatralidade mesma dos sons.

Alguns compositores contemporâneos realizaram tal busca em direção à encenação ou teatralidade mesma do fazer musical, dissolvendo uma série de fronteiras. Maurício Kagel (1931-2008), por exemplo, dava aos intérpretes indicações gestuais ilustradas, como tocar o trombone com o pé. No Concerto para Tímpano, a nota final é dada pelo timpanista literalmente enfiando a cabeça no instrumento. (cf. Anexo M)

Tais explorações resultam de extremo interesse para o decorrer deste trabalho.

3.5 - Meyerhold e música: Rigidez formal e partitura

“Eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que ama a música. É preciso habituar os atores à música desde a escola. Todos ficam contentes quando se utiliza uma música ‘para a atmosfera’, mas raros são os que compreendem que a música é o

melhor organizador do tempo em um espetáculo. O jogo do ator é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo”.⁷⁸

Vsevolod Meyerhold, ator e diretor teatral russo, construiu relevante parcela de seu revolucionário trabalho estético no teatro a partir de uma correlação profunda entre os movimentos cênicos e a música, esta última atuando enquanto grade interpretativa, de 63 maneira a situar o ator no espaço e no tempo de maneira precisa. Para Meyerhold, a música, para além de uma matéria organizada que penetra a cena teatral, possibilitando uma ampliação nas relações possíveis a serem realizadas pelo espectador, funciona enquanto princípio lógico de organização da ação e da composição cênicas. O jogo do ator no teatro meyerholdiano, seus movimentos corporais e dentro do espaço cênico, estão intimamente relacionados com noções musicais – tempo, ritmo, pausas–, visando criar uma ação eficaz, ritmada, expressiva e geometrizada.

Amplio pesquisador da *Commedia dell'arte* e dos métodos de encenação orientais, onde o caráter rítmico dos movimentos corporais é a tônica da expressividade, o diretor, concebendo a música enquanto substância da ação cênica, buscou formas de submeter os atores às suas ideias com a precisão rítmica de uma partitura, chegando, inclusive, a desenvolver um sistema artesanal de notação teatral. O livro-cronômetro, fruto dessa pesquisa, buscava abarcar o visual, o sonoro, o espaço e tempo cênicos, dividindo os textos teatrais em linhas com a duração de 6 segundos, sob as quais os movimentos e deslocamentos dos personagens em cena eram traçados. Na página ao lado, números e gráficos remetendo aos esquemas dos jogos de cena compunham as indicações. A tipografia e o espaçamento entre os caracteres ditavam a entonação, as pausas e as intenções da interpretação vocal.

(...) na classe de ‘Técnica dos movimentos cênicos’, que ministra de 1913 a 1917 (...) procura precisar as relações da música e do movimento, falando desta vez não de uma reflexão e de uma prática sobre a ópera, mas de um trabalho sobre os *scenarii* da *Commedia dell'Arte*.⁷⁹

⁷⁸ Apud. PICON-VALLIN, Béatrice. A Música no Jogo do Ator Meyerholdiano. Tradução de Roberto Mallet. Paris, 1989.

⁷⁹ PICON-VALLIN, 1989.

O sistema de notações proposto por Meyerhold não obteve resultados satisfatórios por conta das parcas condições técnicas que lhe foram dispostas, mas ressalta a busca do diretor por uma precisão na transmissão das ideias e na criação das marcações em conjunto com os atores, amplamente inspirado na escrita musical. O rigor científico e a precisão, ao delimitar o ator no tempo e no espaço, ao contrário do caráter aprisionador que afirmaram alguns dos ex-alunos de Meyerhold, buscava conferir aos atores um espaço onde a trama da composição cênica fosse mantido com precisão para que, a partir dela, os atores, como verdadeiros músicos improvisadores, pudessem improvisar sem destroçar o tecido dramatúrgico e cênico proposto.

Para Meyerhold, o ator é por natureza um improvisador. Ele repete isso sem cessar, de 1914 a 1939. É esta sua especificidade, ela deve ser respeitada, mas este ator por seu turno deve saber respeitar a composição do espetáculo e não transformá-lo, alongando suas intervenções, em algo completamente diferente.⁸⁰

Cabe ressaltar, aqui, as analogias sugeridas por Meyerhold entre o diretor e o maestro e entre o ator e o instrumento da orquestra. O ator tendo como instrumento o próprio corpo, reproduz com ele o que lhe é sugerido pela partitura, enquanto ao diretor-maestro, cabe a organização do jogo cênico-musical, a partir da interpretação artística deste sobre o texto. Como um bom maestro, o bom diretor deve saber que não somente de notas se constitui a música, mas das pausas que as relacionam: no teatro, as pausas se dão enquanto subtexto, ou intertexto.

Há na arte (do bom maestro) uma liberdade rítmica no interior de um fragmento métrico. A arte do maestro está no domínio dos espaços em branco que se encontram entre os ritmos.⁸¹

Meyerhold buscava também utilizar na obra a ser representada elementos até então estritamente vinculados à composição musical, de maneira a criar uma dramaturgia musical, onde a música real poderia ou não estar presente. Em *A Dama das Camélias* os episódios de cada ato são nomeados com termos que designam, em música, o andamento, ‘espírito geral’ com que uma peça ou parte deve ser tocada: Capriccioso, Lento, Scherzando, Largo e maestro. Com isso, delineava-se a

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

ação com o discurso causal da *música pura*: introdução, exposição do tema principal, aparição de novos temas, desenvolvimento, repetição, culminação e final; com alterações de andamento, dinâmica e das técnicas de expressão.

Tendo realizado uma reflexão profunda sobre a encenação da ópera e do teatro da convenção, determina o papel a música como elemento que sustenta e alimenta de sentido a ação cênica no espaço de uma cena-relevo planejada para possibilitar uma expressividade máxima; “uma corrente que acompanha os deslocamentos do ator sobre o espaço cênico e os movimentos estáticos do seu jogo”. Meyerhold, apesar do que possa sugerir sua busca por uma sincronia perfeita e uma profunda concordância rítmica, buscava estabelecer, não uma conexão ilustrativa entre o jogo do ator e a música de cena, e sim um diálogo complexo onde ambos se preencham e revelem, suscitando no espectador uma infinidade de conexões e sentidos até então desconhecidas, fugindo da relação cotidiana e naturalizada com a música. A partir deste aspecto último, começa a ser esboçada a teoria meyerholdiana do contraponto.

“A música”, escreve Meyerhold no programa de seu curso para o ano 1914-1915, “e os movimentos do ator podem mesmo não coincidir, mas, simultaneamente chamados à vida, em seu curso (a música e o movimento, cada um em seu plano pessoal), manifestam um gênero de polifonia. Nascimento de um novo tipo de pantomima onde a música e os movimentos do ator reinam em seus respectivos planos. Os atores, sem dar ao espectador a construção da música e dos movimentos em um cálculo métrico do tempo, procuram tecer uma rede rítmica”.⁸²

Contraponto, em música, é uma técnica de composição onde duas ou mais vozes melódicas são compostas e colocadas numa relação polifônica de sobreposição, levando em conta o perfil melódico de cada uma e a qualidade intervalar e harmônica gerada pela sobreposição dessas melodias. Para Meyerhold, uma vez que os movimentos do ator não necessitem de coincidir simetricamente com a música, quando são simultaneamente postos em cena, manifestam-se em polifonia. Os movimentos podem ser invertidos ou retrógrados, em relação ao andamento e dinâmica da música - acelerados ou ralentados -, inclusive podendo ser explorada uma pausa do ator num momento de movimentos musicais rápidos ou, o oposto, um gestual enfático e intenso sobre o fundo de uma pausa geral da música. Desta

⁸² Apud. PICCON-VALIN, op.cit.

maneira, o contraponto meyerholdiano busca criar entre música e atuação, uma trama polifônica de matizes e texturas, que dançam, se intercalam e vêm à frente do espectador por meio de um trabalho intenso e rigoroso de composição cênico-musical.

Em *O Professor Bubu*, de A. Faiko, montada em 1925, para não ser confundida com música de diversão ou ficção estética, a música é produzida em cena: um pianista em traje de gala é colocado com seu piano de cauda numa plataforma dourada que se ergue acima do espaço cênico, iluminado pela chama de lanternas, em dissonância com as luzes brilhantes que constituem o cenário urbanista da peça. A música torna-se então uma co-construção, onde o pianista é o maestro da representação: sua interpretação - de extratos de peças de Liszt e Chopin, que se alternam muitas vezes sem serem tocados inteiramente - é posta em constante relação com os ruídos de cena, ou interrompida pela fala de atores, para ser posteriormente retomada.

lakhotov, intérprete do papel do barão arrivista e sem escrúpulos, em uma partitura complexa, joga com o pianista, que se detém o tempo necessário para que ele diga uma palavra que deve ser posta em relevo, canta uma frase de seu texto, marca o ritmo com sua bengala, espera o começo do próximo trecho para começar uma pantomima.⁸³

O contexto intercomunicativo entre os jogos musical e cênico nos espetáculos de Meyerhold manifestava-se de diversas maneiras, como, por exemplo, construído sobre o princípio do *Leitmotiv*, técnica de composição do período romântico, muito explorada por Wagner, onde um mesmo tema se repete sempre que se encena, na ópera, uma passagem relacionada a um determinado personagem ou assunto. A diferença, em Meyerhold, é que o fragmento de jogo correspondente ao tema não apenas se repete, mas se aprofunda e intensifica. Em *O Mandato* (1925), o *leitmotiv* é composto pelo jogo cênico do medo, motor essencial do personagem burguês Pavel Guliatchkin, atrelado à frase “Silêncio! Sou um homem do Partido”, que é retomado em diversas situações da encenação, análogas, porém completamente distintas em termos narrativos e interpretativos.

⁸³ PICCON-VALIN, op.cit.

É de suma importância, também, para uma melhor visualização do jogo do ator meyerholdiano, destacar a utilização de uma relação entre fragmentos de tempo discrepantes - ou dissonantes, para retomar o termo musical - em uma mesma ação, deixando à pantomima um papel secundário: aqui, é a combinação de durações que cria o impacto emocional no espectador. A alternância de movimentos acelerados, lentos, sutis e brutais, todos detalhadamente calculados, cria todo o significado da cena.

Combinando estes aspectos aos de diálogo e alternância com um acompanhamento musical, o tecido de relações entre a música e os personagens aprofunda o material dramático. Com fortes influências do jazz - música onde o som e o gesto, o improvisado e o tema, estão intrinsecamente conectados -, trazido à União Soviética em 1922, pelo poeta Valentin Parnakh, o jogo se amplia: nenhum ator tem uma voz “cotidiana” em Meyerhold. Gritos e gestos sincopados, em diálogo com a música de cena, criam uma transmissão puramente musical, dinâmica e rítmica ao texto, o movimento dá forma à palavra.

Na atriz M. Babanova, isso se transforma em um método de jogo: em *Bubu*, por exemplo, ela acompanha com gritos agudos a melodia do espetáculo, composta de uma partitura real e de uma música “imaginária”, feita do ritmo dos movimentos dos atores, da combinação da altura e da duração das réplicas.⁸⁴

A dança, ensinada nos Estúdios de Meyerhold em pé de igualdade com a biomecânica, toma o papel também de exprimir os estados psicofísicos dos personagens, onde as emoções se revelam em um gestual mudo de extrema força estética.

Inspirado pelas técnicas teatrais orientais, Meyerhold trabalha também a relação entre o trabalho físico de memorização das ações e a música de cena, que organiza e delinea a ação: é somente em uma abundância de material musical que seus atores conseguirão executar as complexas tarefas exigidas pelas peças. Ao contrário do proposto por certos críticos, um metrônomo posto a auxílio nos ensaios não é capaz de tal organização, uma vez que a trama rítmica é que ordena os movimentos e ações dos atores. Numa analogia com um trapezista de circo,

⁸⁴ PICCON-VALIN, op.cit.

Meyerhold sugere que não necessariamente os movimentos se conectam com os tempos fortes ou fracos da música, mas, retomando sua teoria contrapontística, o fundo sonoro disposto ao artista - de precisão rítmica, e não musical - vai de encontro ao metro, criando assim uma co-ritmia. Quando redirecionadas ao trabalho de atuação e memorização de cena, as relações feitas com os movimentos do trapezista ilustram a precisão e o encaixe dos movimentos cênicos buscados no teatro Meyerholdiano. “O ator habituado a trabalhar sobre um fundo musical terá sempre o hábito de prestar atenção no tempo, ainda que a música esteja ausente.”

“Quando visitei em Constantinopla uma escola corânica, observei o seguinte: o mestre lia um texto do qual o aluno deveria se lembrar. Ele segurava o rapazinho pela manga e, na mão esquerda, tinha o livro. Lia o texto e o rapazinho repetia depois dele, e ambos balançavam-se. Neste contexto, a memorização se fazia mais racionalmente, melhor que sem o balanço. A memorização baseava-se sobre o fato de se estabelecer um ritmo do texto, e que este ritmo era melhor percebido com a presença do balanço”.⁸⁵

Desta maneira, o despertar da musicalidade do ator, a utilização intensa da música, não necessariamente presente ou real, mas aproveitada por suas especificidades e estruturas enquanto pólos de ancoragem do ator em cena e de criação de um sentido teatral denso, abre para o teatro a possibilidade, até então exclusiva da música, de concentrar uma grande quantidade de acontecimentos em um curto espaço de tempo. A busca de Meyerhold por uma “sinfonia teatral” contém um desejo intenso de rigor, de geometrização e auto-limitação da atuação. Sendo esses últimos elementos determinantes da habilidade de improvisação que o bom ator - ou músico - deve possuir: quão mais desenvolvida é a arte do ator, mais intensa sua capacidade de criação dentro dos rígidos elementos previamente estabelecidos que servem organizadores à cena, da mesma forma como as frases, temas, tonalidades e sinais de expressão servem ao bom músico, capaz de criar musicalmente dentro de uma obra sem desconfigurá-la.

⁸⁵ Apud. PICCON-VALIN, op.cit.

4. Pequeno Manual de Impulsões

O caminho percorrido para a realização deste trabalho foi responsável por uma série de ideias que culminam, neste capítulo, em duas formas distintas de proposições, se é que podemos assim chamá-las. A primeira consiste em modelos de jogo, a serem *performados* por *agentes*. Através desses modelos, organizei ideias que norteiam jogos de criação livre a partir da utilização dos sons e palavras como elementos de construção de sentido.

Os modelos podem ser seguidos, mais ou menos à risca, mesclados, ou atuarem ainda como sugestão para a criação de novos modelos. Podem ser performados como propostas independentes, como associados à montagem de cenas sobre textos de quaisquer origens, utilizados como exercícios preliminares ou nenhuma das possibilidades citadas. Elementos de um modelo podem ser empregados a outro(s), e todas as instruções são sugestões, que podem ser abandonadas sempre que necessário.

Estes modelos, razoavelmente auto-explicativos, estão numerados de 1 a 6, nas seguintes páginas.

Após a seção de *modelos*, encontram-se as *partituras*, que consistem na segunda forma de proposição. Numeradas de 7 a 12, completam o capítulo. Consistem em sugestões visuais que podem ser aplicadas a qualquer dos modelos, para que sejam traduzidas em som pelos *agentes*. Longe de serem imprescindíveis, atuam, também como sugestão: novas partituras podem ser criadas pelos *agentes* antes de cada jogo, como também é possível o desenvolvimento dos modelos sem a relação com a partitura, numa criação livre.

Não há qualquer tipo de restrição sobre o nível técnico dos *agentes* em suas respectivas linguagens, e as propostas e partituras podem ser utilizados por qualquer um. Se, em dados modelos, existe distinção entre atores e músicos, tal o é por conta de permitir somente a um grupo o uso da palavra, e a outro, dos sons instrumentais (ou de objetos-sonoros).

A interação das *intervenções* sonoras realizadas pelos *agentes* é o objeto de maior preciosidade destas proposições. É sobre o tempo e sobre o espaço cênicos que essas intervenções soarão, sequenciadas, interpoladas, sobrepostas, em conflito, em acordo; associadas a gestos, movimentos, estados de espírito, construirão um *panorama sonoro*.

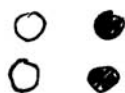
① 21:43 - MODELO

- Interpolações e sobreposições sonoras.

○ - Ator

● - MÚSICO

"VISO AÉREA"



Nº Mínimo de Agentes:

- 2 (○○ / ●●)

Nº MÁXIMO:

- ? (DESDE QUE
○ = ●)

- Diálogo frontal.

- tempos: do encontro, conversa casual, provocação (sensual?), (Andamentos) confrontamento, embate, desconforto, ASCO, encorajamento, repreensão, 1:123, 1:78, Caetano Veloso, livre escolha.

- Partituras: individuais, por dupla (= ou f), 3 x 1 etc.

- O trabalho de improviso/criativo deve aproveitar a polarização como o espelhamento dos Agentes para estabelecer tempos, dinâmicas e delimitar formalmente o encaustamento de Ações.

- O Acréscimo de novos Agentes deve ser feito por igual às duas colunas, mas nada impede o contrário.

- O encadeamento dos tempos pode ou não estabelecer formas de causalidade no discurso. Talvez o entrecruzamento abrupto de andamento e dinâmica possa ter interessantes efeitos.

- Dinâmicas: Livres, do sussurro ao BERRRO!, do ppp ao fff.

- A distinção entre Atores e músicos é perfeitamente desnecessária, desde que mantenha-se a 1 um só grupo o USO DE PALAVRAS.

- ~~Interessa~~ Interessam-me mais os efeitos de movimento corporal com os Agentes 'parados' no mesmo lugar.

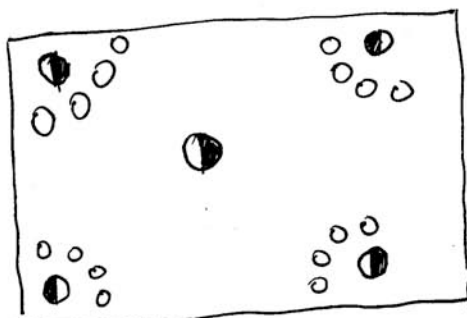
OBS: Pode ser 'regido' por iluminação (cf. ③)

② 22:30 - MODELO

- Atração / Repulsão

● : MUSICADORES
POLARIZADORES

○ : Agentes Polarizados



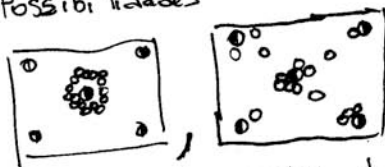
- ●/●: fixos, responsáveis pela atração dos ○s através do discurso sonoro, buscado nas Partituras.

- ○: mobilidade para item do

Agente central ao Agente do seu canto de origem, livremente, de acordo com o discurso que mais interessar. Livre (e esperada) reação sonora aos discursos de ●s, em menor volume, a não ser que necessário.

- O trabalho é sobre a oposição entre mobilidade e rigidez, sobre a atratividade do discurso (SONORO E VERBAL).

- Possibilidades



etc. Meramente ilustrativas, já

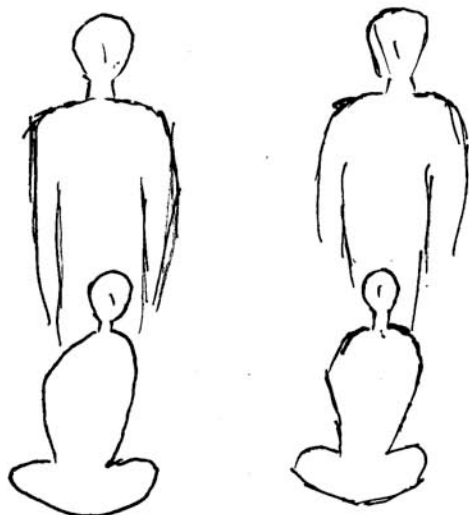
que os posicionamentos de ○ variam.

- Ilustrei com um grande número de agentes, mas pode ser trabalhado com, no mínimo, 3 agentes dispostos na seguinte ordem: ● ○ ●. Talvez a disposição possa ser diagonal, para aproveitamento de profundidade do espaço.

- Os discursos de ●s, podem se sobrepor ou serem sequenciados em qualquer ordem, desde que discutida as formas de interação.

- Entender que as interpolações e sobreposições dos discursos de ●s podem agitar ou ordenar as 'moléculas livres', Os.

③ 23:02 - Modelo



○: Ato
●: Músico } ou não!

Sugestão:



- Sobre cada Agente, deve haver um refletor tipo 'pino'.

- Da mesa de iluminação

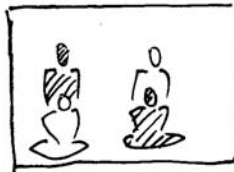
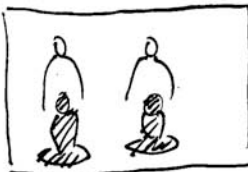
O encenador ou 'Agente Externo' orienta a entrada e saída do discurso de cada agente, recomendável o uso de partituras individuais.

- N° de Agentes variável, Todos orientados à mesma direção.
- O posicionamento geométrico dos Agentes é interessante, mas outros podem ser testados.
- Devem ser exploradas - melodias: um agente 'SOA' de cada vez, ou

Acordes: combinações variadas entre Agentes.
 = Luz individual - Acende: Entrada -
 Apaga: Saída -

- Se previamente combinado, podem haver interações sonoras no escuro.

- O modelo de Regência por Luz pode ser usado sobre outros modelos.



etc.

④ 'Reizinho' - MODELO

● = Mensageiro
 ○ = Agentes Livres

- Disposição e movimentação Livre dos Agentes.
- Número de Agentes } os músicos ou portadores de objetos-sonoros
 - MÍN: 3 } devem ter a mesma mobilidade que os demais.
 - MÁX: ?
- Um agente recebe um objeto-partitura, ambos predeterminados, por sorteio ou similar.
- O agente ● que receber o objeto-partitura será seu intérprete. Cabe a este agente expressar (sons, palavras) o que for analisado por ele do objeto-partitura.
- Os demais ○ devem reagir aos estímulos e interações de ●.
- O objeto-partitura pode ser analisado por ●: texturas, peso, sons, gosto, cheiro, cor(es), forma(s) e demais características.
- ● deve traduzir o que foi analisado em sons aos demais ○.
- ○ podem: concordar, afirmar, fazer, obedecer, contradizer, negar, complementar, indignar-se, acalmar-se etc. com o que for emitido por ●.



5

MODELO - A e B

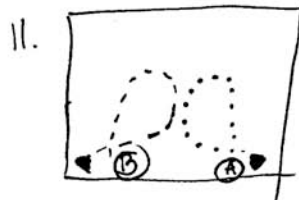
- Movimentação Livre. Disposição Idem.
- Dois Agentes (A) e (B), cada um em posse de um objeto-sonoro, movimentam-se pelo ~~espaço~~ espaço livremente.
- Enquanto e conforme a movimentação, (A) e (B) entoam os objetos-sonoros.
- É importante uma relação próxima entre a movimentação e o que é entoado, que podem partir do estudo prévio de partituras ou de acordo entre (A) e (B).

- Exemplos de movimento:



- ▲: Pontos de partida de (A) e (B).
- ...: trajeto de (A)
- : trajeto de (B)

- Neste caso, (A) seguiu (B), o que pode sugerir que as interações sonoras de (A) afirmem, repitam, concordem etc. com as de (B), que por sua vez, propõem, sugere, incita, complementa (-se) etc.



- Mantém-se os símbolos do exemplo anterior.
- (A) e (B) aproximam-se, conversam, divergem, encerram separados.



- (A) move-se e exprime-se em círculos, giros, voltas etc.
- (B) move-se e exprime-se em retas, ângulos etc.

- Neste caso, pode-se tentar também um contraponto entre movimento/interação sonora de cada Agente.

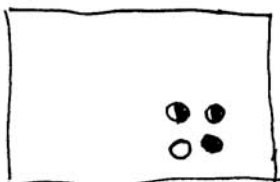
IV. etc.

⑥

Modelo - Em três momentos (e meio)

- Momentos:

A.

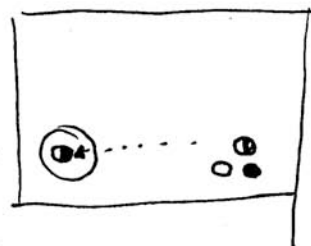


- No escuro ou penumbra, Agentes se concentram, dialogam livremente.

B. - Acende-se luz tipo 'pino' em um ponto do espaço.

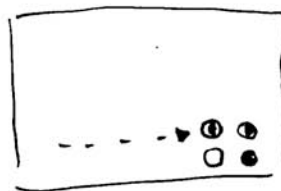
- Um Agente dirige-se ao ponto iluminado, e deve expressar algo relacionado ao diálogo no momento 'A'. Demais calam.

* - Demais agentes replicam livremente.



C. - Luz pontual apaga-se, Agente retorna ao grupo após réplica.

- Retoma-se o diálogo livre.



+ Pode-se aguardar, após acesa a luz pontual, que um agente vá até ela por conta própria, como pode haver um movimento do grupo em determinar o Agente a cumprir a função.

+ Os tempos tanto da escolha/voluntariado do Agente, como de sua movimentação ao ponto iluminado devem estar referidos às interações sonoras que os precedem/sucedem.

+ Os três momentos podem ser 'repetidos' livremente, criando complementações, contrastes etc.

1

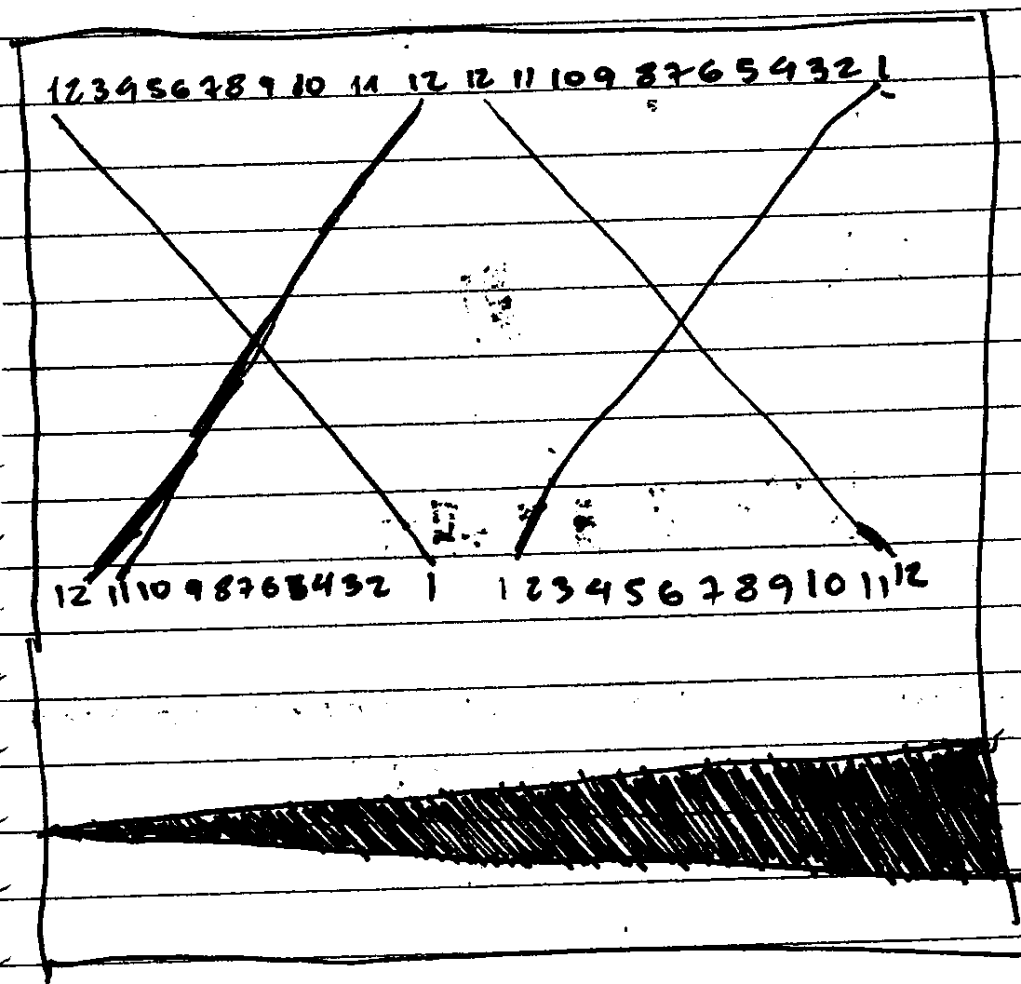
⑦

Partitura



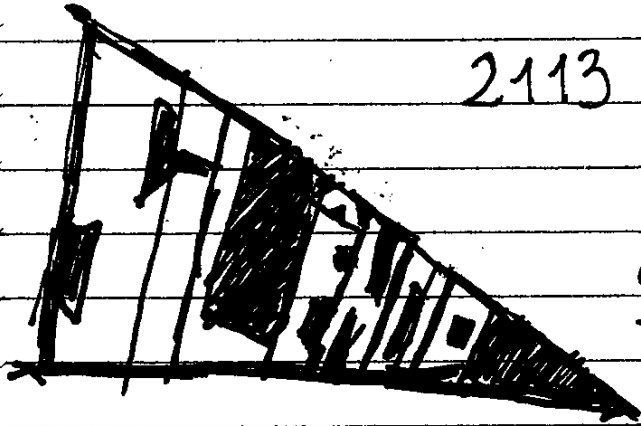
⑧ Partitura

1 2 3
DOZE PALAVRAS GRITAM
O QUE MUITOS SERES
SABEM SEM NEM DELAS
PRECISAREM.



⑨ - Partitura

2113

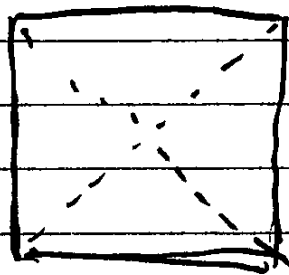


sineta?
cimento?
eletrio?
cinema?

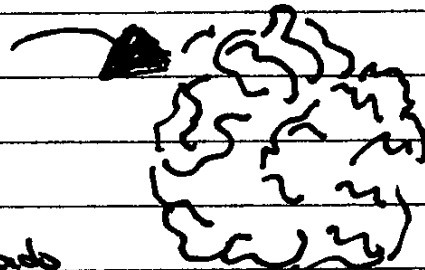
19



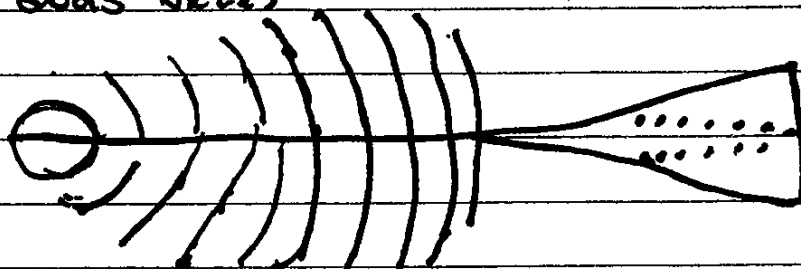
8



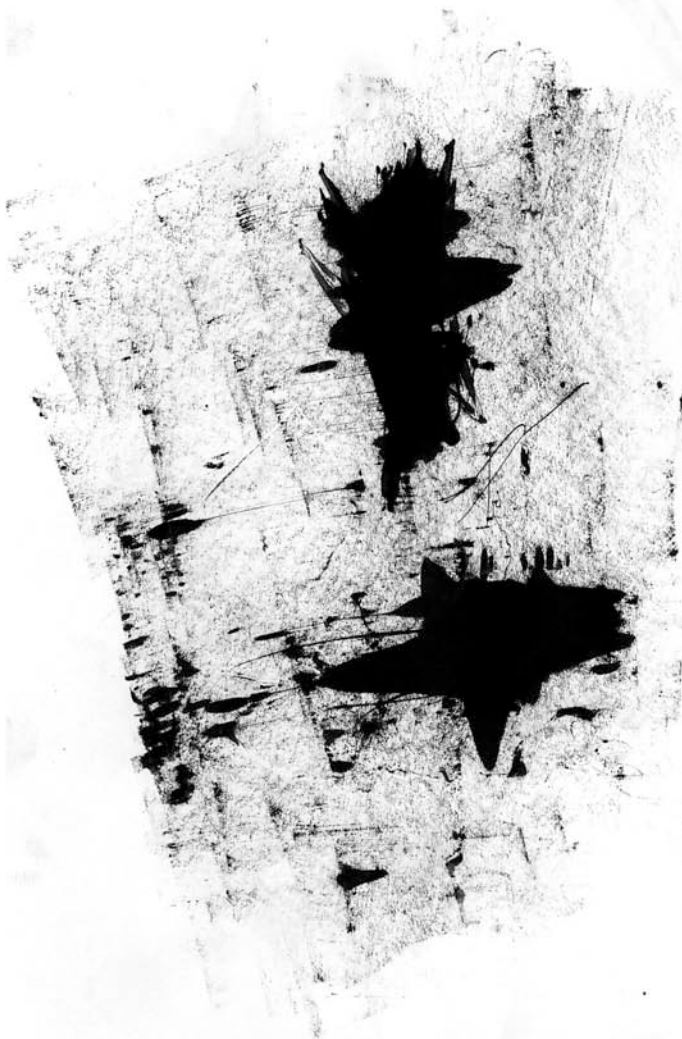
um quadrado
de papel, dobrado
em triângulos por
duas vezes



papel amassado



(10) - Partitura



A urdidura do tempo
abate-nos como cabras...

11

PARTITURA



Espreito à luz de Velas.

⑫ Partitura

RASGUE AQUI

5. Considerações finais

Num momento onde a dissolução de fronteiras entre linguagens artísticas é um processo legitimado, no qual é cada vez mais necessário à criação o domínio de mais de uma dessas linguagens, a proposta de um trabalho que busca iluminar o entrecruzamento de duas delas, é permeada de acidentes e surpresas. O caminho aqui percorrido, longe de ser o melhor, foi o possível. A possibilidade de enfoques continua encantadoramente vasta, ainda que alguns – poucos e distantes entre si – tenham sido minimamente amplificados e iluminados.

Por mais que possamos discutir e trabalhar intelectualmente muitos de seus aspectos, música e cena operam, primeiramente, de maneira *imediata*. Mesmo que, como em algumas vanguardas – dramatúrgicas e musicais –, atente-se contra o imediatismo, este ainda estará presente, em reafirmada autonegação. Se o imediato nos é inalcançável, restam seus ecos, cacos de informação que abrem-se à análise intelectual.

Da tentativa de construir a partir de alguns desses cacos resultou este trabalho. Algumas perguntas foram respondidas; muitas outras, novas, surgiram. De qualquer maneira, aparentam estar reunidos aqui alguns pontos que podem ser de utilidade para que mais perguntas sejam feitas e, com sorte, respondidas.

6. Referências Bibliográficas

APERGHIS, George. *Recitations: pour voix seule*. Paris: Editions Salabert, 1978.

ARTAUD, Antonin. *O teatro de Bali*. Cadernos de Teatro nº 47, 1970

BOSSEUR, Jean-Yves. *Do Som ao Sinal, História da notação musical*. Tradução de Marco Aurélio Koentopp. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

CASTILHO, Jacyan. *Ritmo e Dinâmica no Espetáculo Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HOWARD, John. *Aprendendo a compor*. Tradução de Maria Teresa de Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4.ed. revista e ampliada. Brasília: Musimed, 1996.

NASCIMENTO, L.M.; LIMA, S.S. *Caleidoscópios da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Letra Capital Editora, 2013. p.82.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A Música no Jogo do Ator Meyerholdiano*. Tradução de Roberto Mallet. Paris, 1989. Disponível em:
<http://www.grupotempo.com.br/tex_musmeyer.html>

RUSSOLO, Luigi. *The art of noise*. 1913. Disponível em:
<http://www.artype.de/Sammlung/pdf/russolo_noise.pdf>

SALLES, P. P. *Gênese da notação musical na criança: os signos gráficos e os parâmetros do som*. Revista Música, São Paulo: ECA/USP, 1996.

SACKS, Oliver. *Alucinações Musicais: relatos sobre a musica e o cérebro*. Tradução de Laura Teixeira Mota. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHAFFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. 2.ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

_____. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001

SHION, Michel. *Le Son*. Paris: Nathan, 1998.

_____. *Guide des objets sonores*. Paris: Bouchet/Castel, 1983.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. 2.ed. São Paulo, Ed. Unesp, 2011.

_____. *Style and Idea*. Philosophical Library: New York. 1950.

_____. *A New Twelve Tone Notation*. Canada: Chroma Institue, 1997.

THOREAU, Henry. *Walden*. Walden Pond: The Internet bookmobile, 2004.

Disponível em:

<http://www.eldritchpress.org/walden5.pdf>>

TRAGTEMBERG, Lívio. *Música de Cena*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WISNIK, José Miguel. *O som e o Sentido*. 2a. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1989

7. Anexos

ANEXO A

EXAMPLE E. TABLE OF NEUMES

NEUME NAMES	9TH TO 10TH CENTURIES	11TH TO 15 CENTURIES	IN MODERN NOTATION
Virga	/ /	┐ ┌ ┐ ┌	♪
Punctum	˘ ˙	◊ ◻	♩
Podatus (Pes)	✓ ✓ /	┐ ┌	♪
Clivis	∩ ∪ ?	┐ ┌	♪
Scandicus	/ / /	┐ ┌	♪
Climacus	/ / /	┐ ┌	♪
Torculus	∩ ∩ ∩	┐ ┌	♪
Porrectus	✓ ✓	┐ ┌	♪
Scandicus flexus	/ / /	┐ ┌	♪
Porrectus flexus	✓ ✓	┐ ┌	♪
Torculus resupinus	∩ ∩ ∩	┐ ┌	♪
Pes subpunctis	✓ ✓	┐ ┌	♪

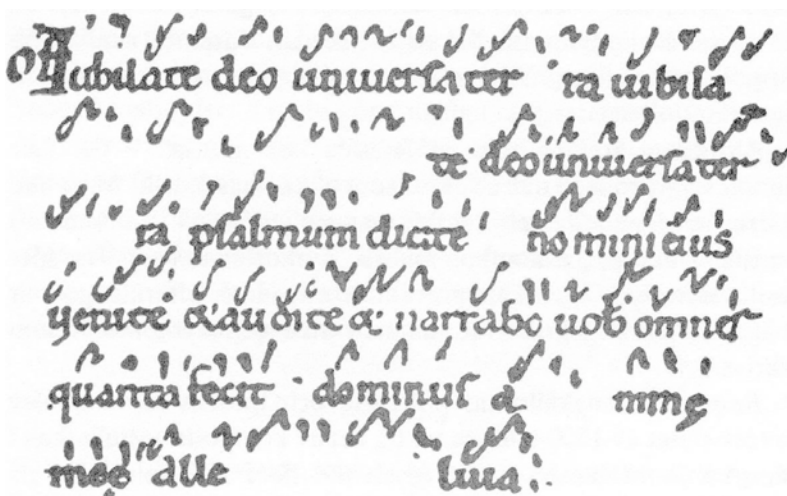
NEUMAS

1. Tabela de neumas:

Colunas:

- Nome
- Escrita cursiva (sécs. IX e X)
- Escrita quadrada (sécs. XI a XV)
- Equivalência atual

2. Neumas sobre texto litúrgico. (Séc. X)

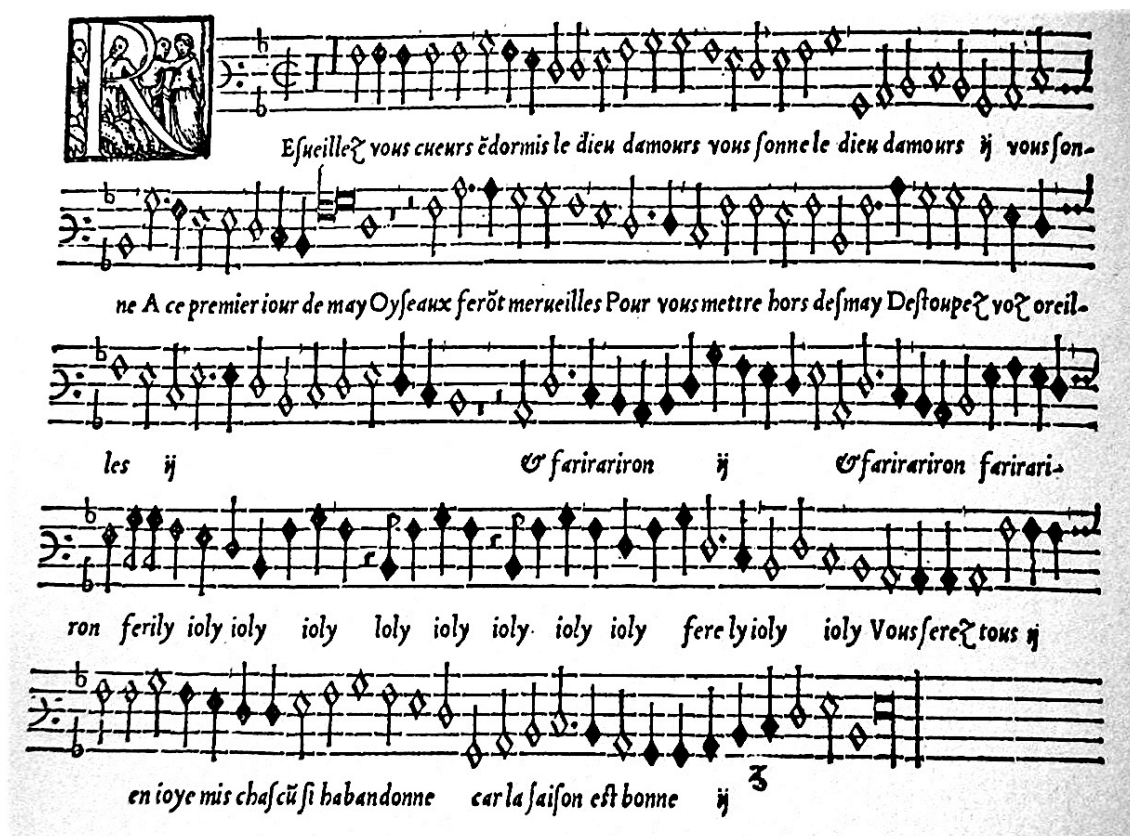


ANEXO B



MACHAUDT, Guillaume. *Moteto*. Séc. XIV

ANEXO C



N Esueilleꝝ vous cueurs ëdormis le dieu damours vous sonne le dieu damours ij vous son-

ne A ce premier iour de may Oyseaux ferõt merueilles Pour vous mettre hors des may Destoupeꝝ voꝝ oreil-

les ij Et farirariron ij Et farirariron farirari-

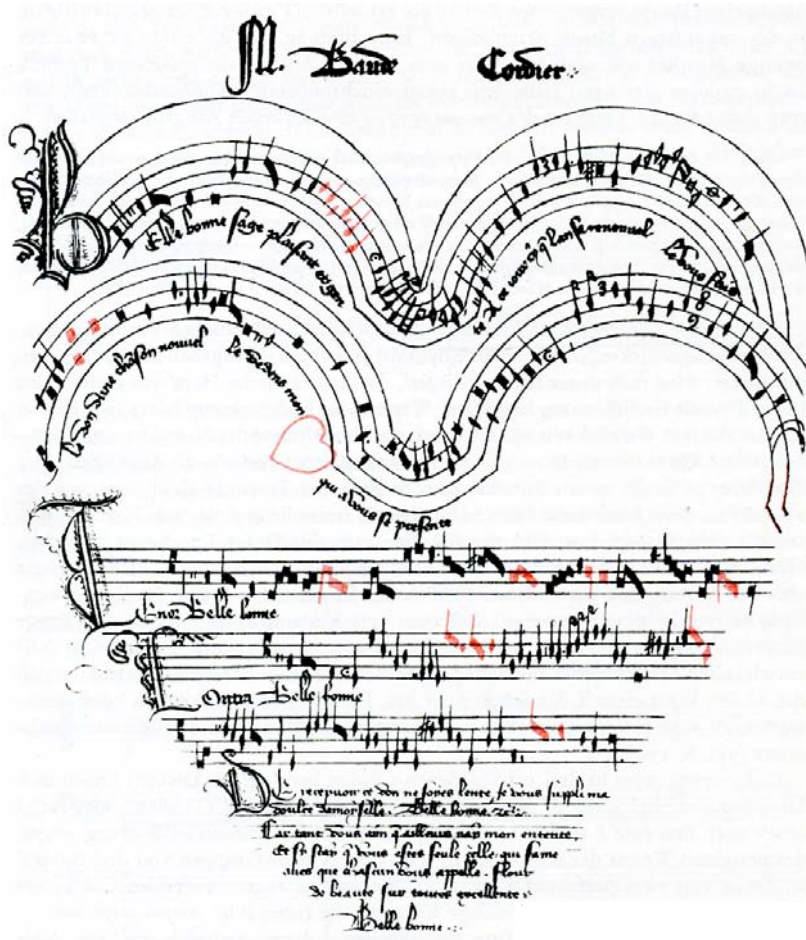
ron ferily ioly ioly ioly loly ioly ioly ioly ioly fere lyioly ioly Vous fereꝝ tous ij

en ioye mis chascũ si habandonne car la saison est bonne ij 3

Notação mesurada:

GOMBERTS, Nicolas.. *Le Chant des Oyseaux* - 1545

ANEXO D



1. CORDIER, Baude.
Rondeau.
Séc. XV.

2. CORDIER, Baude. *Tout par compas suy composés*. Séc. XV.



ANEXO E



BACH, Johann Sebastian. *Gavotti*. Extrato de *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*, manuscrito do compositor para a esposa, 1722.

ANEXO F



BEETHOVEN, Ludwig von. Sonata "Kreutzer" para Violino e Piano, manuscrito com correções, circa 1800.

ANEXO G

(stesso $\text{♩} = 72$)
 Piano
 31
 (stesso $\text{♩} = 72$) 32
 33
 I
 II
 Arpa
 34
 35
 36
 37
 VI. I. II.
 arco sul pont.
 VIe.
 arco sul pont.
 Vce.
 mf

STRAVINSKY, Igor. *Mouvements pour piano et orchestre*. Ed. Boosey & Hawkes. 1959.

ANEXO H

SCHÖNBERG, Arnold. Op. 21,
Pierrot Lunaire.
Extrato. Melodia vocal notada em
pentagrama regular, acompanhada
de letra (no centro).

an Stog
Den Wein, den man mit Au-gen trinkt, giebt nachts der Mond in Wo-gen
pizz.
pp
stacc.
25

SCHÖNBERG, Arnold. Op. 46, A
Survivor from Warsaw.
Extrato. Reparar a notação para voz,
na linha *Nar*, realizada utilizando
apenas uma linha.

colla parte
I cannot remember ev'rything, I must have been un-conscious most of the time; I re-
SOLO con sord.
1 Vi. I
TUTTI arco
pp
stacc.
25
14 accelerando e cresc. poco a poco = 80
bmp I/1

ANEXO I

Dal "Risveglio di una città" per Intonarumori. - L. Russolo

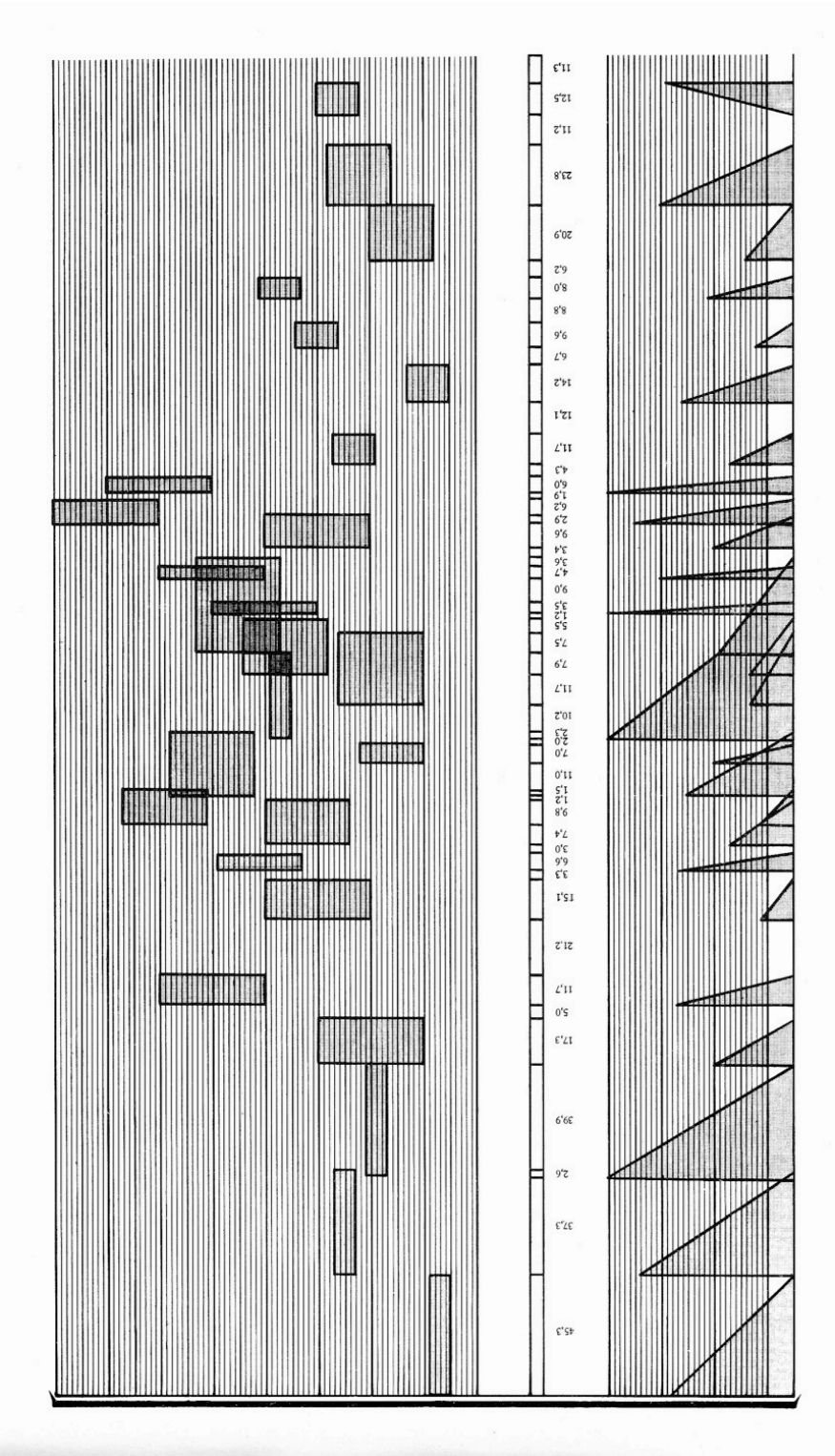
Dal "Risveglio di una città"

The image displays a musical score for Intonarumori, a type of noise-making instrument. The score is written on eight staves, each with a specific time signature and a label in Italian. The labels are: Ululatori (6/8), Rombatori (6/8), Crepitatori (6/8), Stropicciatori (6/8), Scoppiatori (6/8), Ronzatori (6/8), Gorgogliatori (6/8), and Sibilatori (6/8). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (F, FF, P). The staves are arranged in two columns of four.

RUSSOLO, Luigi. *Risveglio di una città*: per Intonarumori.

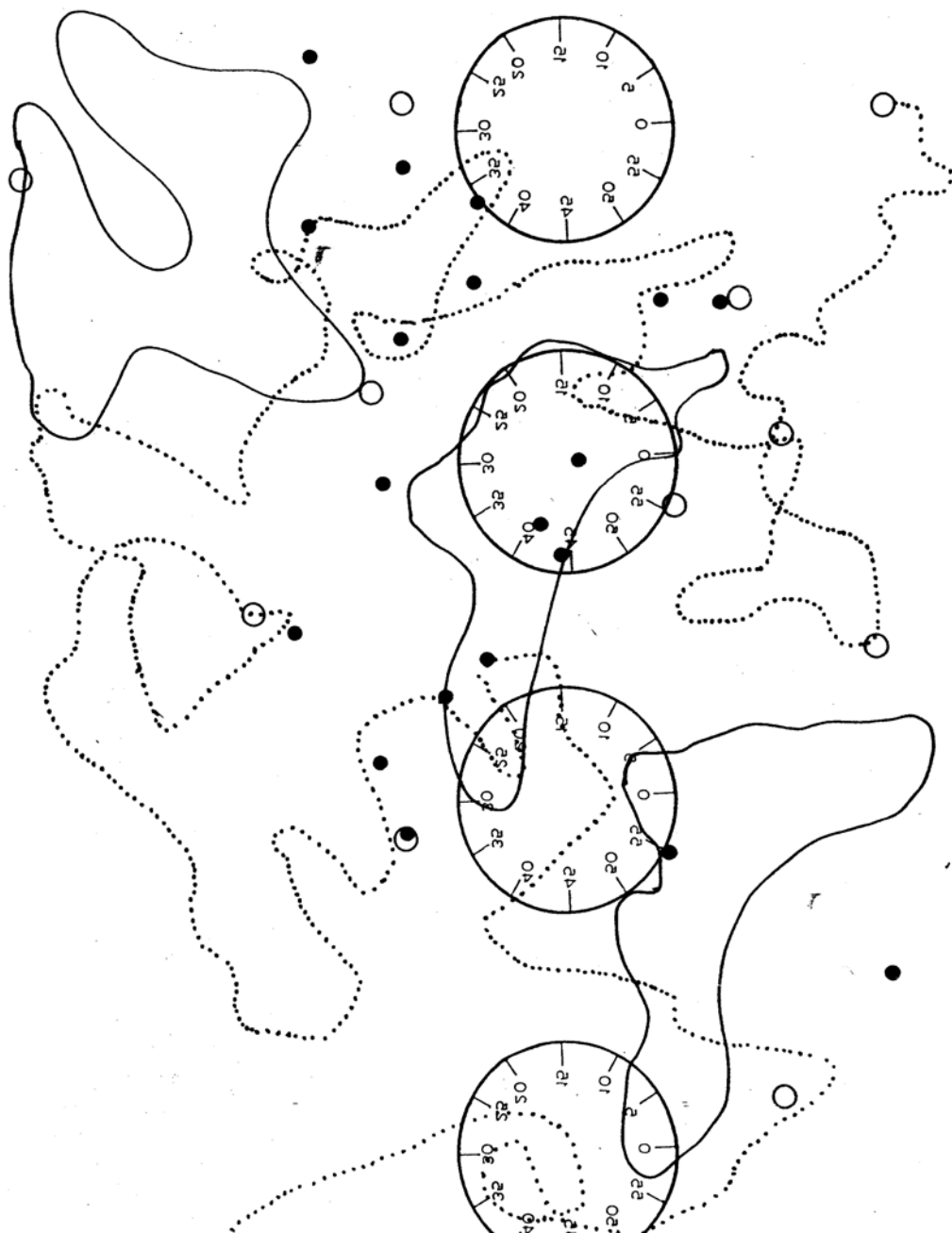
Extrato.

ANEXO J



STOCKHAUSEN, Karlheinz.
Elektronische Studie II.

ANEXO L



CAGE, John. *Cartridge Music*

ANEXO M

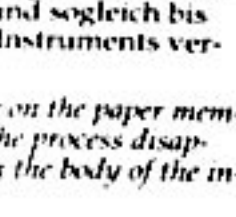
Hand-drawn diagram of a musical instrument, likely a harmonica, showing various components and their assembly. The diagram includes a top view of the instrument body with labels like "Körper des Instruments", "Deckel", and "Boden". It also shows a side view of the instrument with labels like "Fingerring", "Zugstange", and "Zugstangehalter". A detailed view of the reed assembly is shown on the right, with labels like "Reed", "Reedhalter", and "Reedhalterhalter". A small sketch of a person playing the instrument is on the left.

KAGEL, Mauricio. *Repertoire*. 1979

die Papiermembrane
en und sogleich bis
des Instruments ver-
n

force on the paper mem-
in the process disap-
st in the body of the in-

lib.)



The diagram shows a drum with a stick hitting it, labeled 'lunga.' with a square symbol. Below is a musical staff with notes for Bb, Eb, and Db, and a measure with a '1)' marking.

_____. *Concerto para tímpano e orquestra.*